ARTA 1-2/73
REDACȚIA
Str. Constantin Mille 5-7-9» telefon 13/75Λ1» București
ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici» Calea Victoriei 155, telefon 16.35Ό1, București
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

FOTOGRAFII :
Nicolae Săndulescu, Octavian Stăcescu, Sandu Mendrea, Grigore Locusteanu, Eugenia Lupu, Atanasie Cartojan
DIAPOZITIVE ÎN CULORI ;
Sandu Mendrea, Radu Braun, Octavian Stăcescu
ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ți a revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București,
Costul unui abonament;
pentru întreprinderi și instituții; lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni, Pour Γ étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania, P ,O.X, — Box 2001 — I elex ·—-011631,
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).
40541
L«l 3Ü
TIPARUL: ÎNTREPRINDERIA POLIGRAFICA «ARIA GRAFICA*, CALI A Șl KUAN-VOPA 133-135, bucurești, Ногпйлй

COPERTA
Omagiu cîmpului galben, ulei pe pinza. Din expoziția Ion Nicodim «25 de ani de artă plastică românească»

INFORMA TU

CONFRUNTĂRI

INTERNAȚIONALE
F red
ilustrație). Expoziția a fost prezentată la Tokyo în perioada 16 noiembrie –2 decembrie 1972 și la Kyoto între 7 februarie și 15 martie 1973.

BUDAPESTA

La 25 noiembrie 1972 s-a deschis la Budapesta, în cadrul programului de popularizare a artei românești peste hotare cu prilejul aniversării Republicii. o expoziție de artă decorativă și sculptură contemporană. Au fost expuse 72 lucrări de sculptură în lemn, ceramică și tapiserie ale unui număr de 47 artiști. Lucrările expuse au figurat la București, în cadrul expozițiilor organizate cu prilejul Conferinței Naționale a P.C.R.
Muzeul a șasea o

GENEVA

Societatea elvețiană « Xylon organizat, în colaborare cu de artă și istorie din Geneva,
ediție a Expoziției internaționale gravurii pe lemn « Xylon 6 », cuprin-zînd gravuri în alb-negru și în culori, executate în perioadă prevăzută în regulamentul expoziției.
Xi ogravura românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de Ion Bitzan, Constantin Pohrib și Ion Stendi.
Expoziția internațională a fost deschisă în
1972 – 28 ianuarie 1973.
ultimii patru ani –
perioada: 8 decembrie

TOKYO, KYOTO

A opta ediție a bienalei internaționale de gravură din Japonia a fost organizată de Muzeul de artâ din Tokyo și Muzeul național de artă din Kyoto, organizatorii propunîndu-și să ilustreze, prin selecția ansamblului de lucrări expuse, nivelul artistic actual al gravurii pe plan internațional. Arta românească a fost reprezentată prin patru gravuri colorate de Hortensia Masi-! chievici (Morfogeneză și Crisalidă) și

VULPERA, LUCERNA

Galeria Villa Engiadina din Vulpera (Elveția) a prezentat, în cursul anului trecut, o expoziție a artiștilor timișoreni Xenia Eraclide Vreme (gravură), Victor Gaga (sculptură) și Leon Vreme (picrură).
Sculptorul Victor Gaga a expus de asemenea la Galeria Otto Gllli (în ilustrație – sculptura în lemn Vesti tor u/).

FRECHE

a artiștilor amatori din la Dresda – în decembrie
"GeofQ-
Pnescu”
г 0016912
271 artiști din 52 țări au fost repre-zentați la Bienala internațională de gravură de la Frechen (Elveția). Din țara noastră au expus Ion Bitzan, Mircea Dumitrescu, Hortensia Masi-chievici, Ileana Micodin, Fred Micoș, Theodora Moisescu Stendi, Ion Stendi și Radu Stoica.
Expoziția a fost deschisă în perioada 8–29 octombrie 1972.

DRESDA, LEIPZIG, WEIMAR

în cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și R. D. Germană, paralel cu organizarea expoziției artiștilor amatori din R.D.G. la Ploiești și București în ultimul trimestru al anului trecut, a fost organizată o expoziție România

1972, la Leipzig — în ianuarie și la Weimar — în februarie curent. Expoziția, primită cu interes de către publicul german, a cuprins 221 lucrări de pictură în ulei, sculptură în lemn și piatră, gravură, tapiserie, ceramică. Lucrările, aparținînd patrimoniilor Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, Clubului minier din Lupeni, altor colecții precum și expozanților, au fost selecționate din producția cercurilor de amatori, creatorilor de artă naivă și școlilor populare de artă din ultimii șapte-opt ani, majoritatea expozanților numărîndu-se printre laureaci concursurilor noastre republicane din cadrul mișcării artistice de amatori.
Au figurat, astfel, pictori naivi, artiști amatori și creatori populari din diferite localități și centre din țară: București, Cluj, lași, Timișoara. Ploiești, Pitești, Sibiu, Constanța, Brașov, Lupeni, Baia Mare, Baia Sprie, Buzlaș, Slatina, Botoșani, Cîmpulung Muscel, Brusturi-Arad. Valea Mare-Arad, Bîrca-Dolj, Tîrpești-Neamț etc.

MILANO

Organizată de Turi Fedele în cola-boi are cu Gastone Schiavetto, a cin-cea expoziție Internațională a Palatului Sforzesco («Sala della Balla») a fost consacrată prezentării unor orientări în arta gravurii contemporane din Cehoslovacia. Polonia și România. Din grupul gravorilor români au făcut parte Emilia Bobola. Marcel Cehoslovacia.
Din grupul g făcut parte Ei
Chlrnoagâ, Dan Erceanu, Ladislau Feszt, Valentin Th. lonescu. Gheor-Rhe Ivancenco, Hlldegar Klepper Paar, cana Mlcodln (în Ilustrație**-gravura
Rna ivancenco, Hikiegar Me cana Mlcodln (tn Ilustrație

SL

intitulată Cfmp) Ala Jalea Popa (în ilustrație — gravura intitulată Generație). George Leolea, Fred Mico?. Vanda Mihuleac, Anton Perussi. Corneliu Petrescu și losif Teodorescu. Prefațînd catalogul expoziției, cunoscutul critic și istoric de artă Giuseppe Marchiori subliniază « marele efort al artiștilor cehoslovaci, polonezi și români de a rămîne fideli unor tehnici „curate" ale gravurii și litografiei. Și aceasta, dincolo de valoarea poetică a operelor în sine, poate constitui un util exemplu de morali-țațe colectivă ». Expoziția a fost deschisă în perioada noiembrie-decem-brie 1972.
Gtj/erio Longone din Milano a prezentat în cursul lunii decembrie o expoziție cu xilogravuri de Radu Drago-mi rescu, Lucrările expuse au fost executate în cursul anului trecut.

CADRAN

lui Narat » ji «Moartea Iul Bara »
I
Edward

ROMA

în cadrul festivităților consacrate semicentenarului Academiei române din Roma a fost prezentată, la sediul academiei, o expoziție de sculptură românească contemporană. Deschisă în perioadadecembne-ianuarie, expoziția a cuprins 31 de lucrări (bronz, marmură, lemn) selecționate din colecțiile Consiliului Culturii șl Educației Socialiste, Muzeului de artd al R.S.R., Muzeului de arta al Municipiului București « A. Slmu», Muzeului Zambaccian. Muzeului de

artd din Constanța. Au figurat astfel lucrări de G. D. Anghel (în il. — N. Bdlcescu), George Apostu, Naum Corcescu, Vasilc Gorduz, Oscar Han, Ion Irimescu, Ion Jalea, Ioana Kassargian, Romul Ladea, Ovidiu Mai-tec, Cornel Medrea. lulia Oniță,
Í ’* *· < J Ж * · îl « î l J
< йЛ.л 1 ИЯ
» * Г Jllfe Я

VIENA

După Berlin, expoziția Ștefan Luchian cuprinzînd o selecție reprezentativă, alcătuită de criticul Theodor Enescu, a fost prezentată, în continuare (în ianuarie 1973), în capitala Austriei, sub patronajul de onoare al miniștrilor H. Firnberg (Știință și cercetare), F. Sincwatz (fnvățămînt și arte) și ale ambasadorului R.S. România la Viena, Dumitru Aninoiu. La vernisaj au vorbit Brăduț Covaliu, președinte al U.A.P. și prof. univ. Maxlmifian Melcher, rectorul Academiei de arte plastice din Viena.

D. Paciurea (în il. — Șt. Luchian), Mircea Ștefănescu, Gheza Vida și Ion Vlasiu. Selecția de lucrări s-a constituit, după cum se subliniază în comentariile de presă, într-o succintă antologie a evoluției sculpturii contemporane românești.

Răspunzînd invitației lansate de Centro d'Arte «Settimiano» din Roma, artista decoratoare Victoria Săvu-lescu a deschis o expoziție personală la galeria Centrului de Artd, Artista a expus 60 de lucrări de pictură pe lemn, reprezentînd interpretări moderne ale unor motive folclorice românești tradiționale, inspirate îndeosebi din basmele populare. Expoziția a fost deschisă între 16 decembrie 1972 și 8 ianuarie 1973.

VALPARAISO

în orașul chilean Valparaíso a fost prezentată recent o expoziție documentară Constantin Brâncuși. Expoziția a cuprins numeroase ilustrînd opera marelui român.
fotog rafii sculptor
fost des-

TUNIS

în cursul lunii februarie a chlsă în Tunis o expoziție cu picturi de Ligia Macovei. Artista a expus 20 picturi în ulei, 20 picturi în acuarelă șl 20 în guașă.

EDUCAȚIA PRIN ARTĂ în luna septembrie 1972, la Solomon R. Guggenheim Muséum din New York, s-a prezentat. în cadrul programului de educație, expoziția intitulată Un an cu copiii, cuprinzînd picturi, scuip-turi, desene, marionete, colaje, fotografii și filme realizate de peste 300 copii selecționați din școlile publice

Musée Cantono! des Beaux Arts din Lausanne a făcut apel la 14 artiști germani, englezi, italieni și elvețieni, care și-au fixat cercetarea asupra ambianței (fizice, economice, culturale) prin mijloacele cele mai diverse (pictură, sculptură, filme, video, concept etc.), pentru o expoziție pe tema Implozia.

MUZEE, EXPOZIȚII

Galeria Matica Srpska din Novi Sad, specializată în arta sîrbească din secolele XVII-XX și fondată în 1847 de cea mai veche instituție culturală din Serbia, Matica Srpska, și-a sărbătorit cea de-a 125-a aniversare și a prezentat o expoziție Theodor Kra-kun, cel mai important pictor sîrb din secolul al XVIII-lea.

Cu ocazia centenarului nașterii pictorului naiv italian Orneore Metelli (1872—1938), la Palazzo Manassel din Terni a avut loc, între 28 decembrie 1972 — 28 ianuarie 1973, o expoziție comemorativă.

Pantofar de profesie, reputat, participant « hors concours » și membru al juriului de onoare la expoziția internațională de la Paris din 1911, trombonist în fanfara locală, Metelli întreprinde primele tentative picturale la vîrsta de 50 de ani. Portrete, compoziții cu adunări, chermese, peisaje suburbane și siderurgice, montane și lacustre — pictate din memorie sau sugerate de cărți poștale — alcătuiesc bogatul său repertoriu. Creația luì Metelli a fost descoperită de sculptorul Aurelio de Felice ; prima expoziție, postumă, a avut loc la Roma în 1946. Urmează expoziții la Berna, Zürich, Paris (1952) — unde e considerat cel mai mare pictor naiv după Rousseau — Londra, Rotterdam, München, Hamburg ; în 1969, la a doua trienală de la Bratislava, este ales între cei cinci mari clasici ai picturii naive din lumea întreagă (împreună cu Rousseau, Bombois, Vivin și Trillhaase). Recenta expoziție a fost o selecție cuprinzînd operele cele mai semnificative, o parte fiind expuse pentru prima oară.   H
Council of Europe a organizat cea de a XlV-a expoziție intitulată «The Age of neo-Classicism » (9 septembrie - 18 noiembrie 1972). Expoziția a avut loc la Burlington House și la
Victoria and Albert Muséum. Una dintre săli a fost rezervată teoreticienilor neoclasicismului (Winckel-mann, Diderot, Voltaire, Jefferson, Goethe ș.a.). Subliniind aspectele « raționaliste » ale neoclasicismului, considerat ca prima mișcare artistică avînd un program « deliberat », expoziția a prezentat și aspectele «vizionare » ale acestuia. Secția rezervată arhitecturii a inclus proiectele unor arhitecți ca Etienne-Louis Boullée. Implicarea socială a artiștilor o caracteristică a neoclasicismului — a fost pusă în evidență prin expunerea unor documente istorice ale picturii: «Jurămîntul Horaților », « Moartea de David. în textul voluminosului catalog, criticul de artă Edward Lucie-Smith consideră că organizarea expoziției în Anglia este justificată, chiar dacă această țară nu a produs «mari» neoclasici. Cîndirea politică
engleză a fost cea care a impulsionat această mișcare; pe de altă parte, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XlX-lea, Anglia întrupează cel mai bine exigențele stilului neoclasic (în ¡I. — Portretul doamnei Beckford de Joshua Reynolds).
Henry Moore, a cărui operă a fost văzută și discutată în Italia, cu prilejul marii sale retrospective de la Florența, de peste 400 000 de vizitatori, a primit, din mîinile primarului Florenței, Medalia de Aur a orașului, la Palazzo Vecchio. Una din sculpturile sale își va afla locul permanent la Belvedere,
In perioada iunie—noiembrie 1972, muzeul din Amiens a organizat o expoziție cu titlul Arheologie aeriană în Picardía, în Franța, în Europa. Scopul manifestării este de a arăta interesul și eficacitatea prospecțiunilor aeriane pentru detectarea, studiul și păstrarea vestigiilor arheologice. O importantă secțiune este consacrată rezultatelor prospecțiunilor aeriene din Picardia și Artois, unde au fost descoperite și reper-torlate opt mii de obiective.
S.U.A, își omagiază artizanii anilor 1900 printr-o expoziție cuprinzînd aproximativ 3Õ0 de obiecte — mobilier, vitralii» țesături, ceramici; numele care domini este desigur cel al lui Lewis C. Tiffany. Expoziția este programau succesiv la Princeton, Chicago și Washington. Catalogul, însumînd 200 de pagini, constituie primul document enciclopedic asupra artizanatului american între 1876—1916.■
în legătură cu manifestările zilelor Pro Musica Nova, la Kunsthalle din. Bremen a fost deschisă o expoziție cu deviza « A auzi — a vedea » cu subtitlul «texte — imagini — environment » în care sînt reunite

opere, în mare parte grafice, ale creatorilor americani și germani Cage, Higgins, Kagel, Otte, Schnebel și Stockhau-sen. Același muzeu a oferit în același timp expozițiile lui Hermann Hebler și Hans D. Voss, reunite sub titlul comun «două aspecte ale serigrafìe! ». ■
La Varșovia a avut loc a IX-a expoziție a «grupului realiștilor »; grupul întrunește mai mult de 50 de membri (dintre care la expoziție au participat
18) — pictori» sculptori, graficieni. I în pictură» direcțiile reprezentate în ! expoziție au fost variate, conturînd concepții diferite asupra substanței realismului, dar vădind în același timp o comunitate a înțelegerii sensului artei și al meșteșugului. Un loc aparte l-au ocupat în expoziție artiști ce tratează realismul referindu-se la post-impresionism (Olgierd Bier-wieczonek, Aleksander Winnicki ș.a.). Dintre reprezentanții noii figurații au fost prezenți: Ewaryst Zamel, Mira Zelechower-Aleksiun ș.a. ■
Dali a donat statului spaniol « tot ce posedă », după cum a anunțat recent presa spaniolă. Donația cuprinde nu numai operele pictorului, ci și colecția sa privată, care cuprinde tablouri de Chirico și Picasso. întregul fond va constitui Muzeul Dali din Fi güeras (locul nașterii sale, în 1904) ; muzeul este în curs de amenajare și va fi inaugurat în primăvara anului 1973. ■
72 de uleiuri, 50 acuarele și 30 de gravuri de Kandinski, provenind din colecțiile muzeului, au fost prezentate la Solomon R. Guggenheim Muséum din New-York. în același timp a fost prezentată pentru prima dată «The Yellow Sound » (Sunetul galben), manifestare teatrală bazată pe un text scris de Kandinski în 1909, adaptat de Zone, de la «Theater of Visual ». «The Yellow Sound», «piesă ireală de vis », asociază în același timp actori, filme, diapozitive, lumini și sunete electronice. ■
mură albă și neagră de Isamu Noguchi. Simbolurile sculptorului americano-japonez sînt desigur inspirate de fondul său oriental, iar simplitatea și finețea « tăieturii » pot fi legate de experiența acumulată de Noguchi în cursul celor doi ani petrecuți ca asistent în atelierul lui Brâncuși din Paris. ■
County Muséum of Art din Los Angeles a organizat o importantă expoziție a lucrărilor lui Géricault, punînd în evidență calitatea sa de precursor al realismului social, ca și înțelegerea
La National Gallery of Art din Washington a avut loc o expoziție consacrată sculptorului Wilhelm Lehmbruck, prima de acest fel în America. Expoziția a fost prezentată și la San Francisco și Boston.в
în toamna anului 1972 a fost prezentată la galeria Marlborough Fine Arts din Londra o expoziție consacrată lui Kurt Schwitters. Actualitatea artei
sale, care a dat « demnitate » unor materiale umile, creînd din «acci-
Galeria Gimpe/ Fils din Londra a expus recent o serie de sculpturi în mar-
dental » un limbaj expresiv, a fost subliniată odată mai mult prin această expoziție. Ea a relevat interesul acordat de artist creării unei forme structurate inteligibil. Regretabila pierdere a ambelor proiecte Merzbau, datorate lui Schwitters. este doar parțial compensată de păstrarea de către Newcastle University a unui al treilea proiect, la Langdale Amble-side, neterminat încă la moartea sa, în 1948. .

PREMII

Decernat de municipalitatea orașului Siegen din Westfalia — (orașul natal al pictorului flamand) — premiul Rubens pentru anul 1972 a fost acordat lui Antoni Tăpies (printre laureații acestui important premiu amintim numele lui Picasso și Mirò). Retrospectiva care-l prezintă pe

dinamică a creației, deci trăsături ce fac ca pictura sa să fie deosebit de bine receptată de publicul contemporan. ■
Tăpies, cu prilejul decernării premiului, a fost organizată de cunoscutul critic W. Schmalenbach.
Tăpies este unul din pionierii picturii informale, poate singurul rămas să se confrunte (existențial și artistic) cu actuala configurație a artei occidentale. Născut la Barcelona în 1923, A. Tăpies se consacră în 1946 picturii, după ce abandonează studii de drept, în 1948 formează la Barcelona, împreună cu artiștii Ponç, Thorrats, Cuixart și criticii Puig și Cirlot, grupul Dau Al Set (și revista .cu același nume), propunîndu-și să urmeze direcțiile estetice ale lui Gaudi și Miró.
Opera lui Tăpies (pe care criticul Luis Gonzalçs-Roblès o numea «abstracțiune dramatică ») trece — prin profunzimea ei, prin intem-peranța gestuală a actului pîctorial, prin explorarea resurselor interioare ale picturii ca act — dincolo de perimetrul iberic. G. C. Argan a scris un text important despre Tă-pies, cuprins în volumul «Salvezza e caduta nel arte moderna », tradus și în limba română. g
Acest afiș, intitulat « Zoom împotriva poluării ochiului », semnat de artistul polonez Roman Ciszliewicz — a luat premiul I la ultima Bienală internațională a afișului (Polonia, 1972). V ’

CORESPONDENȚĂ

EXPOZIȚIA «50 DE ANI DE PUTERE SOVIETICĂ ÎN R.S.S. UCRAINA»

Cu prilejul aniversării a 50 de ani de ia instaurarea puterii sovietice în R.S.S. Ucraina» Ministerul Culturii la U. R.S.S.» împreună cu Ministerul Culturii R.S.S. Ucraina, au organizat al Moscova» în Sala Centrală de expoziții (« Manej »), o expoziție comemorativă care sa consemneze participarea artiștilor plastici ucraineni ia acest important eveniment. Pentru a ne da seama de amploarea acestei expoziții e de ajuns să amintim că aproape opt sute de artiști plastici ucraineni au ținut să-și afirme prezența prin lucrări de ordinul miilor (pictură, sculptură, toate tehnicile grafice și toate genurile artelor decorative).
O amplă expoziție» așadar, menită să constituie un fel de bilanț al activității artiștilor plastici ucraineni în ultima jumătate de veac. Puține au fost însă operele create anterior ultimilor trei-patru ani. Vom aminti astfel vasta compoziție a artistului poporului C.D. Trohimenko, Creatorii primului cincinal, operă datată 1927—1967. Majoritatea lucrărilor au fost executate însă în ultimii doi ani, ceea ce înseamnă, implicit, un aport relativ substanțial — în genere valoros — al tinerei generații.
Cum era de așteptat — date fiind auspiciile sub care s-a deschis această expoziție — accentul principal a fost pus — și organizatorii au subliniat acest lucru prin modul cum au ținut să prezinte operele expuse — pe compozițiile cu caracter tematic. Fie că e vorba de momente din istoria
începuturilor puterii sovietice sau de luptele de apărare a republicilor sovietice (Sa-i înfiezi, Dzerjinski I, în zilele lui Octombrie și Brigada de alimentație ’20, toate trei de A.L. Nasedkin, Monumentul tovarășului si Pentru țara, ambele de V.A. Ceka-niuk, Regiunea de partizani de V.V. Poltaveț, Relicvele din Brest de V.l. Rîjic, compoziția Din recunoaștere de A.M. Constantinopolski, de imaginea lui Lenin din lucrarea Veșn de departe a lui A.A. Plamenițki), sau de scene înfățișînd munca de construire a noii orînduiri sociale în U. R S.S. (Primii mecanizatori de
V. V. Tokarev, Mecanizatorii sovhozului « Ucraina » de I. M. Liubavin, Metalurgista din Donbas de M. G. Be-línski, Kolhoznicele luí

V. I. Odainik sau Veacul de aur al lui M. V. Anton-cik). toți acești artiști — aparținînd în genere generației născută în deceniul '20 — mărturisesc un interes deosebit pentru compoziția tematică.
In genul compoziției tematice ne-a aținut în special lucrarea Comisar,
- ! și Tata de L. V. Labenok.
■s
In genul compoziției tematice ne-a reținut în special lucrarea Comisar, de V. V. Tokarev, amintit ceva mai sus, și Tata de L. V. Labenok. Prima posedă forța de șoc a unui afiș, realizat însă prin mijloace specifice picturii, într-o concepție sintetică, fără efecte de « picturalitate » cu orice preț Existentă și în tabloul lui Labenok, narați» e discretă și aluzivă Lucrarea sa mal beneficiază încă și de o exprimare mal modernă, autorul punind în voit contrast fidelitatea împinsă pînă la fotografic procedeu ce nu inai speiie* azi pe
nimeni — din chipul copilei, cu stîngăcia fermecător naivă cu care aceasta a înfățișat pe zidul casei figura eroului cu multe decorații — tatăl (cromatic e vorba de un acord albastru-brun). Preocupări de stilizare, în sensul renunțării la o narație prea explicită în favoarea unei mai mari încărcături de ordin semnificativ mărturisesc și lucrări ca: în soare, de A. A. Hmelnițki, Plinea noastră de S. L Repin, sau tripticul Poem despre femei de același M.V. Antoncik, pe care l-am menționat mai sus. încercări de înnoire a limbajului plastic am întîlnit la o serie de pictori din generația mai tînără, ca E.P. Starostin (Seara de aur), N.l. Vergun (Autoportretul cu total), V.T. Las-carjevski (Seara și La fereastră), G .A. Tașkevici (Porumbei), ca și mica compoziție a lui S.G. Pustovoit, Amiază. Cîteva remarcabile peisaje sau naturi moarte sînt datorate unor artiști din generația matură sau mai vîrstnică, între care menționăm pe S.F. Șișkov (Pe Nipru), T.Ñ. lablonskaia (După ploaie, Vedere nesfirșită, Tinerețe), D.S. Kiselița (Portret de student), S.L. Koșevoi (Seara la Kiev), P.E. Sabadîș (Seara pe Nipru), sau M.l. Selinskaia (Natură moartă).
O ținută sobră și o bună cunoaștere a resurselor specifice ale tehnicilor folosite se manifestă și în multe din operele grafice și de sculptură. Așa cum se practică îndeobște, cele mai multe din operele grafice sînt prezentate, și de data aceasta, sub formă de cicluri, fie independente, fie — mai adesea — ca ilustrații ale unui text literar (sau pe marginea unui asemenea text). Menționăm astfel desenele artistului din generația vîrstnică K.G. Aghmt-Sledzevski, influențate, credem, de Daumier, care a marcat puternic la un moment dat grafica prerevoluționară rusă, sau linogravurile, vădind un pronunțat simț decorativ și compozițional, ale unui G.S. Galkin, V.l. Kasiian, L.l. Levîțki, cele două serii ale lui G.V. Malakov (Lenin la graniță și Manevrele «Nipru»), precum și seria dedicată tot lui Lenin compusă de M.S. Tu-rovski. Deși o asemenea scurtă consemnare a unei vaste expoziții lasă, prin forța lucrurilor, la o parte, opera multor graficieni de valoare, nu putem trece totuși mai departe fără a aminti cîteva gravuri în acva-forte, cele atît de « poetice » ale lui A.L Sidenko, precum și cele ale cunoscutului pictor-gravor, artist al poporului, M.G. Deregus, puternice, deși atît de sensibil valorate.
Nota dominantă a sculpturii prezentate în cadrul acestei expoziții este, așa cum aminteam mai sus, seriozitatea profesională șl sobrietatea. Lucrări temeinic studiate, interpretate fie într-o stilizare ușor arhaizantă, amintind vag Cărturarul lui Anghel, ca în compoziția lui A.S, Frușenko, Cronicarul Nestor, fie realizate într-o viziune sintetică, monumentală, în planuri largi, ca în chipul lui Lenln, de LV. lakunin, sau în portretul din granit al Iul A.P,

Skobllcov, fie, în efîrșlt, executate cu o sensibilă înțelegere a suprafeței materialului folosit, ca în portretele artistului poporului, M. GL Lîsenko, decedat tocmai în zilele expoziției, la 66 de ani. Ne-au reținut atenția și unele încercări de îmbogățire a limbajului plastic prin introducerea unor materiale mai puțin tradiționale, ca în lucrările în șamot ale Iul Kolomleț, P.G. Çepeli, sau cele Inteligent stilizate ale Iul
P N. Rappai, în galvanoplastia frumos pati pată a Iul V.M, Klokov (Gimnasta), sau, în sfîrșlt, în incrustațiile de aramă în lemn ale V.N. Borisenko sau ale lui N.N. Șerbakov (Student), artist al cărui Soldat în piatră turnată are ceva din aspectul și soliditatea granitului. în acest nobil material a fost realizată șl interesanta lucrare a artistului poporului și laureat al premiului de stat al U.R.S.S., N.L. Riabnin, Indus, operă executată în răstimp de opt ani (1963—1971), ca și portretul plin de patos revoluționar al lui N.V, Mojaev» în timp ce imaginea de Ucraineană, a artistului poporului și laureat al premiului
(În ilustrație: M.S, TUROVSKI, Vești de pe front, 1970; S. L KOȘEVOI, Seara la Kiev, 1971; V. V, TOKAREV, Comisarul, 1966—1967)
comsomolist N. Ostrovskl, G.N. Kn-liccnko, cu toată prestanța tratării, dezvăluie virtuțile об moliciune și de prețiozitate ale marmurei, Am lăsat la urmă sculptura în lemn, executată cu precădere în acea regiune de puternică și autentică tradiție populară, Ucraina subcarpatică, lucrări ele însele de caracter mai mult sau mai puțin popular. Ne referim la sculpturi ca Ciobanul sau Alipirea Io Ucraino, de V.L Svida, la Urojai al lui Borisenko, chiar la compoziția Mierea a acelui L Kolomieț, citat mai sus, la portretul meșterului popular Karpaniuk de A.P. Baliuk, dar mai ales la acel Stepan din regiunea Cer-nigov, el însuși probabil meșter popular, cu lucrarea sa, Țărani cu vacă.
Caracterul popular nu este însă o trăsătură ce se întîlnește numai în unele sculpturi, ci și în opere de pictură și — bine înțeles — în destul de numeroase exemplare de artă decorativă, avînd cam toate drept centru de dezvoltare regiunea amintită, cu centrul de iradiere artistică
à

A7-A EXPOZIȚIE DE ARTĂ
A REPUBLICII DEMOCRATE GERMANE

între 5 octombrie 1972 și 25 martie 1973, la Dresda, artiștii plastici din întreaga Republică Democrată Germană prezintă într-o expunere de o amploare excepțională — peste 2000 de lucrări — rezultatele activității lor din ultimii cinci ani și totodată principalele tendințe și orientări care animă astăzi viața artistică din diferitele centre culturale ale țării.
Trebuie subliniat faptul că atît organizatorii expoziției — Ministerul Culturii, Uniunea Artiștilor din R.D.G. în colaborare cu Uniunea Arhitec-ților, Academia germană de artă, Academia germană de arhitectură din Berlin, Ministerul Construcțiilor și alte instituții — cît și vizitatorii ei o consideră drept un eveniment cultural de o importanță deosebită, care marchează o cotitură în creația plastică a R.D.G. Se înregistrează un număr de vizitatori care depășește toate cifrele cunoscute în împrejurări asemănătoare ; discuții însuflețite în contradictoriu au loc pe marginea lucrărilor expuse, între vizitatori, foarte mulți veniți în grupuri organizate pe ramuri profesionale.
Expoziția a fost analizată și dezbătută în cadrul mai multor reuniuni științifice, dintre care două cu participare internațională; una — către finele lunii noiembrie — la Conferința internațională a

artiştilor şi criticilor din ţările socialiste ; alta — la începutul lui decembrie — organizată de Comitetul naţional din R.D.G. al A.l.C.A. Câteva din trăsăturile caracteristice acestei manifestări atrag în mod deosebit atenţia. în primul rînd, faptul că sînt cuprinse în expunere toate domeniile artei plastice: alături de genurile tradiţionale — pictură, sculptură, grafică — apar arta decorativă, grafica publicitară, desigmul şi, prin intermediul unor panouri fotografice şl a unor montaje spectaculoase, arta monumentală în cadrul ansamblurilor respective de arhitectură, Este de asemenea indusă arta de amatori, iarăşi din toate domeniile existente în acest sector.
oraşul Ujgorod. Compoziţia în tehnică mixtă n Iul V.V, l· iklta (Adunarea ftnului) sau Petrecerea populará a Iul A.A. Şepci (ambii din Ujgorod), no duc uşor cu gîndul, prin expresionismul lor « naiv », la filonul bogat al acestui gen de pictură, filon ce se regăseşte în lumea întreagă.
în cazul artelor decorative (covoare, ceramică, lemn etc.) aportul popular este — firesc încă mai evident, în multe din lucrările prezentate cu ‘ ‘ ‘ 1 1 nu este vorba
acest prilej — şi nu dintre cele mal puţin valoroase —
numai de o « inspiraţie » de origine populară, ci chiar de opera unor meşteri populari, proveniţi în special dintre huţuli, al căror simţ artistic este îndeobşte cunoscut. Numeroase alte opere de artă decorativă, realizate de artişti profesionişti, au venit să întregească imaginea dezvoltării artistice multilaterale a Ucrainei sovietice, cu prilejul aniversării unei date memorabile în istoria sa¿.': 922,. anul sovietice.
Instaurării puterii
ELEONORA COSTESCU
O altă trăsătură se desprinde din modul de prezentare a lucrărilor. Cu excepţia artei monumentale, a « design »-ului şi a afişului, distribuirea este mixtă şi spontană, tin-zînd mai mult spre crearea unei atmosfere decît a grupării sistematice pe tendinţe, genuri sau generaţii de artişti. Această modalitate, în care lucrări de o certă valoare artistică stau alături de altele neinteresante, slabe, şi lucrări concepute tradiţionalist, de altele în care căutările inovatoare sînt evidente, a fost amplu discutată chiar în cadrul Conferinţei internaţionale. Un punct de vedere susţinut, între alţii, şi de Lea Grundig, preşedinta de onoare a Uniunii, a fost în favoarea acestor prezentări masive, pornindu-se de la ideea că educaţia gustului pentru arta adevărată şi obişnuinţa cu experimentele inovatoare se formează mai bine într-un mediu vizual de confruntări şi ciocniri, unde comparaţia este mai lesne posibilă decît într-un mediu expozi-Jional rarefiat.
In ceea ce priveşte tendinţele dominante, pe locul întîi se situează cîteva variante ale realismului — de la cel interfèrent cu o viziune academică pînă la cel marcat de intervenţia unor elemente de viziune suprarealistă, variantă reprezentată în special de tînăra şcoală de la Leipzig (Günter Glombitza, W. Mattheuèr). Dintre variantele realiste, dominanta rămîne net a facturii expresioniste cu preferinţele ei pentru culorile intense şi expresivitatea compoziţiei dinamice. în acest spirit sînt realizate cîteva compozit i monumentale pe teme soclal-polltice : printre ele Comuna din Paris de Bernhard Heisig, Intilnlre intre tineri de Ulrich Hachulla, Războiul (¿rănesc german de Heinz Zander. Dominante asemănătoare se întîlnesc şl în grafică, unde se afirmă puternic valoroasele tradiţii ale graficii germane medievale şl renascentiste,

Prin posibilitățile pe care le oferă publicului și artiștilor din R.D.G., de a lupta deschis cu rutina șl de a înregistra șl noi forme de manifestare ale artel militante șl noi genuri, mal puțin categoric delimitate, această expoziție consemnează o etapă Interesantă în evoluția artei plastice a R-D.G, AMELIA PAVEL
SIMEZE
SALOANE CONSACRATE ANIVERSĂRII REPUBLICII
ani-
ani de ia instaurarea
noiembrie-decembrie de artă, decembrie-
decembrie-
în 24 de centre din țară au fost organizate, de către filialele și cenaclurile Uniunii Artiștilor Plastici, în colaborare cu comitetele județene de cultură și educație socialistă, saloanele anuale de arte plastice — pictură, sculptură, grafică — consacrate j versărli a 25 de Republicii.
Arad Sala Alfa,
Bacău Galeriile ianuarie
Baia Mare Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Brăila Muzeul de arta, ianuarie
Brașov Sala ianuarie
Buzău Sala ianuarie
Cluj Galeriile de artă, noiembrie: pictură; noiembrìe-decem-brie: sculptură; decembrie-ianuarie; grafică
Constanța Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Craiova Muzeul de artă, decembrie-ianuarie
Galați Muzeul de artă modernă și contemporană, noiembrie-decembrie
lași Sala Victoria, decembrie-ianuarie
Victoria,
decembrie-
Moldavia,
decembrie
octombrie^

de-
clin
decernbrie-
noiembrie-
artă, de
de artă, decem-
artă, noiembrie-
Lugoj Holul Teatrului de stat, decern brie-ianuarie
Miercurea-Cluc Muzeul județean, cembrie-ianuarie
Oradea Muzeul Țării Cricurilor, cembrie
Petroșenî, Deva Casa de cultură Petroșeni, decembrie-ianuarie
Piatra Neamț Sala Arta, ianuarie
Ploiești Palatul culturii, decembrie
Sf. Gheorghe Muzeul de cembrie-ianuarie
Sibiu Casa artelor, decembrie-ianuarie
Suceava Casa de cultură a sindicatelor, decembrie-ianuarie
Timișoara Galeria Bastion, decembrie-ianuarie
Tîrgoviște Galeriile bríe-ianuaríe
Tîrgu-Mureș Muzeul brie-ianuarie
Tulcea Galeriile de decembrie

Bucureşti Sala Dalles şi Ateneul Român, decembrie-ianuarie SALONUL DE PICTURĂ ŞI SCULPTURĂ, organizat de Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al Municipiului Bucureşti şi de Uniunea Artiştilor Plastici Bucureşti, Muzeul de artă al Municipiului Bucureşti «A. Simu », decembrie-ianuarie
EXPOZIŢIE DE GRAFICĂ, organizată de Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al Municipiului Bucureşti, Uniunea Artiştilor Plastici şi Muzeul «A. Simu».

ARTA DIN REPUBLICA POPULARĂ DEMOCRATĂ COREEANĂ
BUCUREŞTI, DALLES
Decembrie, 1972
Sub auspiciile Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste a avut loc, la 13 decembrie, vernisajul expoziţiei de artă plastică şi decorativă din R.P.D. Coreeană. La festivitate au participat loan Jinga, vicepreşedinte ai C.C.E.S., Brăduţ Covaliu, preşedinte al U.A.P., Stanei u Stoian, secretar general al Ligii de prietenie cu popoarele din Asia şi Africa, Au fost de faţă Li Ho Zang, însărcinat cu afaceri ad-interim al R.P.D. Coreene la Bucureşti, membri ai ambasadei, şefi de misiuni diplomatice etc, Au vorbit Virgil Almăşanu, vicepreşedinte al U.A.P. din R.S, România şi Giang Sok Thi, vicepreşedinte al U.A.P, din Republica Populară Democrată Coreeană, Evenimentul, consemnat operativ în paginile cotidienelor bucureştene, a atras atenţia şi a stimulat interesul publicului larg, interesul pentru tradiţiile de cultură şi artă şi, deopotrivă, pentru fructificarea lor în creaţiile contemporane ale unei ţări socialiste şi prietene.
Se poate afirma că manifestarea a avut profilul unei antologii.
O antologie la zi a artei coreene, aşa cum a fost alcătuită expoziţia de pictură, gravură, grafică de şevalet, caricatură şi arte decorative (cu lucrări din ultimii şapte-opt ani, obiectele de artă decorativă în exclusivitate din 1972), informează, în primul rînd, despre viaţa artistică coreeană, despre pulsul şi aria ei, despre orientarea dezvoltării ei în funcţie de cerinţele societăţii, despre receptivitatea şi disponibilitatea publicului, informează, în ultimă instanţă, despre preocupările creatorilor care, în ansamblul expunerii lor, exprimă un crez artistic angajat. O antologie este, prin definiţie, caracterizată de varietate: ramurile artistice, genurile, materialele, tehnicile subordonate comunicării unui mesaj. Se pot cita, în acest sens, picturile din categoria scenelor evocînd momente de luptă, eroism, construcţie, activitate socială etc., ori din categoria tabloului de «gen», indiferent dacă e pictură sau gravură (să amintim cîteva titluri ca Dis-de-dimineaţă conducătorul stimat şi iubit Kim Ir Sen a sosit la şantierul naval, Conducătorul stimat şi iubit tovarăşul Kim Ir Sen conduce lucrările hidrocentralei, Ostaşi pe muntele Lachoeişan, Pionierii din Maanşania în braţele Generalului Kim Ir Sen, Vom trăi pînă la sfîrşit sub conducerea conducătorului iubit, Recoltă bogată de legume în sere, Controlul medical al copiilor ş.a.m.d.). Trebuie, de asemenea, relevată creaţia din domeniul artelor decorative — porţelan, lacuri, incrustaţii din os şi sidef, broderii etc. Ca şi în cazul altor culturi orientale ori extrem-orientale, tradiţiile străvechi îşi demonstrează autoritatea în domeniul artelor decorative unde materialele, tehnicile (lacurile, broderiile, de pildă) şi procedeele stilizării îndelung verificate află^ o largă utilizare în creaţia curentă. în artele figurative, viziunea şi concepţia imaginii încorporează principii forjate de arta europeană în arsenalul vast al

realismului, cu precădere în direcția reprezentării spațiale.
îmbogățită de procedee tradiționale orientale de redare a spațiului, reprezentarea se încheagă original, izbutind să reflecte, în interpretarea stimulată de patos, fapte de viață curentă ori pagini de istorie: artiștii din R.P.D. Coreeană imprimă imaginii un declarat caracter mobilizator.
Mesaj sincer al prieteniei, această panoramă a vieții artistice din R.P.D. Coreeană, care a fost în măsură să pună în lumină trăsăturile sale specifice și demersul său actual, s-a bucurat de o bună primire în capitala țării noastre, h.H.
In Ilustrație: 1. Catalogul expoziției; 2. LI VON IN, Tigru (broderie): 3, «Arta Coreei trăiește»: 4. PAK EN SUK, Controlul medical al copiilor: 5, I l CIJON SOQ, Noapte; 6, CIJON EN MAN, Munții Ktmgansan
■ ■ —

STICLĂ Şl CERAMICĂ DIN REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ
BUCUREȘTI, ORIZONT
Noiembrie, 1972 Dacă tradițiile meșteșugului și industriei artistice berlineze au fost ilustrate, pentru secolele XVIII și XIX, printr-un ansamblu selecționat din patrimoniul Muzeului KÕpenick (expoziție prezentată vara trecută la Muzeul Satului), momentului actual al dezvoltării acestor tradiții, care beneficiază și de fructificarea prețioaselor experiențe ale Bauhaus-ului, i-a fost consacrată expoziția de sticlă și ceramică din R.D.G,, organizată în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din cele două țări. Lucrările expuse — piese decorative, obiecte utilitare, diverse servicii etc., exemplare unicate și de serie — demonstrau practic nivelul de
FATMI EL FATHEMY
BUCUREȘTI, ATENEUL ROMÂN BRAȘOV, SALA ARTA
Decembrie, 1972 Ianuarie, 1973
Sub auspiciile Consiliului Culturii și Educației Socialiste a fost organizată, în cadrul schimburilor culturale cu străinătatea, o expoziție personală a artistului Fatmi El Fathemy din Maroc, consilier al secretarului general al Ministerului de externe din Rabat, Colecționar și critic de artă în același timp, tînărul pictor marocan a
ARTA NAIVĂ
DIN IUGOSLAVIA
BUCUREȘTI, ATENEUL ROMÂN
Noiembrie-decembrle, 197 2
După mai bine de patru decenii de la prima manifestare a artei naive din Iugoslavia (Pavilionul de artă din Zagreb, 1931), se poate afirma că
calitate tehnică și artistică curentă al acestei producții, indicat de valorificarea materialului și exploatarea resurselor sale expresive (sticlă, pămînt ars, gresie, porțelan), Demonstrația, concepută de Secțiunea Formgestal-tung a U.A.P, din R.D.G., se întemeia pe raportul activ dintre două domenii de creație șl producție care, departe de a se exclude, se completează reciproc într-o eficientă conviețuire: artizanatul de artă, teren propriu manifestării inventivității și originalității creatorului și a prestigiului piesei-unicat, și industria ca producător avizat al multiplicării pe scară largă a formei-model propusă de designer (industrie reprezentată în expoziție de unele dintre cele mai importante întreprinderi din acest domeniu din R.D.G.), Ideea de bază a expoziției: rolul, participarea și importanța

creatorului în procesul de realizare a acestei producții. (în il.: I. Decho: serviciu de cafea, medalia de aur la Concursul de prototipuri, 1964.) H.H.
prezentat publicului român o selecție de 36 picturi în ulei realizate în ultimii cinci ani. Ansamblul, unitar stilistic, exprima demersul artistului de la pictura după « motiv » la imaginea abstractizantă întemeiată pe compoziția cromatică. Calitățile de colorist ale artistului imprimau ansamblului pictural o notă de feerie cromatică muzicală și poetică (Amintire de la Mecca, Festival folcloric la Marrakech, Africana, Armonie de seara, Impresii din pădure, Reflexe ș.a.). Fatmi El Fathemy a deschis de asemenea expoziții personale la Rabat, Tunis, Alger, Dakkar, iar în Europa la Belgrad, Praga, Copenhaga, afirmîndu-se ca reprezentant al tinerei generații de artiști marocani,
aceasta a însumat o biografie bogată. Evoluînd pe un teren fertil al tradiției imageriei și fertilizat de frontul mereu sporit al talentelor manifestate viguros, arta naivă din Iugoslavia se profilează astăzi ca o autentică școală, poate cea mai autentică, în mișcarea internațională a artei insi-tice. O expoziție cu 122 lucrări — pictură și sculptură — selecționate din activitatea din ultimele două decenii, cu preponderență din anii 1969— 1972, a 29 artiști, între care mulțl
*

au expus la Praga, Bratislava. Moscova, Leningrad, Lugano, Viena, München, Londra, Amsterdam, Basel, Ciudad de Mexico. Sao Paulo. Rio de Janeiro, New York etc., etc., a fost edificatoare pentru nivelul «școlii».
Arta creatorilor acestora e arta unei lumi — parafrazînd versul eminescian — a unei lumi ce crede în basme și vorbește în poezie. în opera lor — în Iugoslavia acest tip de activitate creatoare are cu adevărat un caracter social — se conturează fenomene marcante care dau artei naive trăsăturile sale definitorii. Printre expozanți, Ivan Generallci, losip Generalkì. Ivan Rabuzln, Bosilj lllja, Emerik Fejes,

Matija Skrujeni. Vangel Naumovski. Petar Smajici, Mirko Virius. Franjo Filìpovìcì. Ivan Vecenaj, Mijo Kovacici, Martin Mehkek. Ivan Lackovici. Mato Generatici, pot fi urmăriți de-a lungul evoluției lor, lucrările constituind fapte artistice și deopotrivă documente de viață, documente umane. (In ilustrație: 1. MEHKEK MARTIN: Țigan cu pisică, ulei pe sticlă, 1962; 2. GENERALICI IOSIP: Pasăre albastrd, ulei pe sticlă, 1972: 3. FILIPO-VICI FRANJO: durar ambulant, ulei pe sticlă, 1963', VECENAJ STIEPAN: Pe cfmp, ulei pe sticlă, 1962.) H.H.

VERGULESCU
SPIRU
f I % ' · · J ·■'*
Sala Alfa, Arad. Decembrie. A patra expoziție personală. Pictură.
SORIN ILFOVEANU
Apollo. Decembrie. A doua expoziție personală (în grup). Gravură și desen.
ION GRIGORE

Apollo. Decembrie—ianuarie. A patra expoziție personală (în grup), Pictură.

h
Co ·♦*· \
1

FLORIAN LAZAR
ALEXIE
Apollo. Decembrie—ianuarie. A treia expoziție personală (în grup). Ceramică.

OCTAVIAN VIȘAN
MIRCEA TEODORESCU
ALEXANDRU BENCZÉDl

W'

y

Apollo. Decembrie—ianuarie. A treia expoziție personală (în grup). Pictură.
Amfora, Expoziție retrospectivă (postumă) intitulată « desen-concept-for-mă ». Octombrie-noiembrie, Desene pe temele « vioara » și « zborul »,
MIHAIL PETRESCU
à \
RADU COSTINESCU
Simeza. Decembrie personală. Pictură.
ȘTEFAN CÂLȚIA
CORNELIA IONESCU-DRĂGUȘIN
Simeza. Decembrie—ianuarie. A doua expoziție personală. Tapiserie.
y'·   '·
..'1 ■ ' Í
/,-Л.
GIL NICOLESCU
Simeza. Decembrie. A doua expoziție personală. Pictură.
A doua expoziție
Apollo. Decembrie. A doua expoziție personală (în grup). Pictură și desen.
C Λ
> >
FLORENTINA MIHAI
Galateea, Decembrie. Prima expoziție personală. Ceramică.
Muzeul județean din Sf. Gheorghe. Octombrie-noiembrie. A noua expoziție personală. Sculptură. Aceeași expoziție a fost prezentată în continuare la Tîrgu-Secuiesc.
Casa de cultură « Friedrich Schiller ». Decembrie, A cincea expoziție personală, Pictură în ulei, pictură în acuarelă, pictură pe sticlă șl grafică de șevalet.
MIHAI MIHAI
Apollo. Decembrie, A doua expoziție personală (în grup). Sculptură.
PAUL ERDÕS
Muzeul Județean din Sf. Gheorghe, Noiembrie, A zecea expoziție personală, Grafică de șevalet.

Ne-a părăsit, la 25 octombrie 1972, unul dintre popularii pictori bucureșteni — amestec de tragic și pitoresc — dăruit cu o sensibilitate caldă, niciodată ajunsă la desăvîrșirea unei împliniri, fiindcă destinul s-a îndîrjit asupra lui Viorel Huși, urmărindu-l cu suferința fizică de-a lungul a 35 de ani. Uleiurile și mai ales acuarelele sale — în majoritate peisaje din Moldova natală, adeseori regăsită în colțurile Bucureștilor — păstrează puritatea unei arte slujită cu fervoare și mare probitate profesională.
Despre această artă Eugen Schi-leru scria, în 1967, cu prilejul unicei expoziții personale a lui Huși în perioada postbelică: « Modest și fervent, artistul ne transmite întregul flux al efuziunilor sale lirice. Cel care vorbește de la suflet Ia suflet, cel care stabilește nemijlocit contactul, ne șoptește astfel: iată secretul meu. E foarte simplu: nu vezi bine decît cu inima. Esențialul rămîne invizibil pentru ochi ». Cuvintele ultime — parafrazate după Saint Exupéry — pot alcătui un epitaf pentru pictorul dispărut la 61 de ani și care, în pofida încercărilor, își păstrase intacte disponibilitățile umane.   B
S-a stins din viață, după o îndelungată suferință, pictorița Rodica Bondi. Licențiată a facultății de litere și filologie din București, și-a început activitatea plastică tîrzlu, abia din 1950 — întrecu pînd-o apoi din cauza sănătății și reluînd-o, din 1957, fără vreun interludiu, pînă la moartea sa, petrecută în noiembrie 1972. Cele trei expoziții personale din capitală — ultima deschisă cîteva săptămîni înaintea decesului — punctau etapele unei evoluții echilibrate, în care preocupările pentru efectele de expresie — în culoare și desen — înlocuiau treptat pregătirea inițială și încli-narea-i proprie către modelul de pictură post-impresionist. A-tentă și receptivă la tot ce e nou, în concepție, structură sau limbaj, și-a păstrat cu o modestă dar perseverentă consecvență viziunea sa proprie, pe care nu o I voia decorativă, ci deliberat complexă, elaborată lent. Dispare la 61 de ani lăsînd amintirea unei existențe de artist echilibrat, pentru care lucrarea este în același timp datorie și încîn-I tare, -
La 1 decembrie 1972 a avut loc, la Tulcea, într-un cadru festiv, solemnitatea dezvelirii monumentului voievodului Mircea cel Bătrîn, opera sculptorului Ion Jalea.
Amplasată în noua piață a municipiului, statuia ecvestră a domnitorului român (turnată în bronz) este înaltă de 5 m și așezată pe un soclu de marmură de 4,5 m. B
Sub egida Academiei Republicii Socialiste România, a Academiei de Științe Sociale și Politice a R.S. România, a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Uniunii Artiștilor Plastici, a Comisiei Naționale a R.S. România pentru UNESCO, în ziua de 26 decembrie 1972 a avut loc, în Aula Academiei, ședința comemorării a 100 de ani de la nașterea pictorului Gh. Petrașcu. După cuvîntul de deschidere rostit de acad. Mirón Niculescu, președintele Academiei R.S.R., au ținut comunicări: Corneliu Baba, membru corespondent al Academiei R.S.R. (100 de ani de la nașterea lui I Petrașcu), Brăduț Covaliu, președintele Uniunii Artiștilor Plastici (Plasticitate și culoare în opera lui Petrașcu), Theodor Enescu, cercetător principal la Institutul de istoria artei (Sensul tradiției clasice în pictura lui Pe- | trașcu).
La 20 decembrie 1972 a avut loc, într-un cadru festiv, solemnitatea dezvelirii monumentului voievodului Ștefan cel Mare, la Vaslui, de Etti mie Bârleanu. Amplasat în piața centrală a orașului, monumentul statuar este înalt de 5 m și așezat pe un soclu de marmură,   -

Răspunzînd invitației C.C.E.S., cu prilejul deschiderii la București, în decembrie 1972, a expoziției coreene de artă plastică, ne-au vizitat țara Giang-Sok-Thi, vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici din R.P.D. Coreeană, Ceai-Un-San, director adjunct la Ministerul Culturii din R.P.D. Coreeană, și pictorul Țoi-De-Nan. La 2 decembrie 1972 oaspeții au avut o întrevedere oficială la sediul U.A.P., la care au participat Anatol Mândrescu, vicepreședinte al U.A.P,, și Patriciu Mateescu, secretar al U.A.P.
între 6 și 17 noiembrie 1972, graficianul Nicolae Săftoiu a întreprins o călătorie în R.D.G., în baza înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din R.D.G., vizitînd orașele Berlín, Leipzig, Dresda (monumente istorice, muzee, expoziții etc.). La Berlin, graficianul român a avut o întrevedere cu specialisti din domeniul poligrafìe, la Editura Poporului, și a vizitat Atelierul de gravură al Institutului de arte plastice, iar la Dresda a vizitat a șaptea ediție a Expoziției de arta a R.D.G.
Răspunzînd invitației conducerii U.A.P. din R.D.G., pictorul Virgil Almășanu, vicepreședinte al U.A.P., și criticul de artă Amelia j Pavel au vizitat, între 19 și 23 noiembrie 1972, a șaptea ediție /de a Expoziției de arta a R.D.G. la Dresda și au participat întîlniri oficiale organizate acest prilej.
cu
de
La 11 noiembrie 1972, grupul ziariști polonezi: Eva Skudro I Bolduk, Wejcies Kikinski și Ta-deus Lesnik, oaspeți ai Uniunii Ziariștilor din România, au fost primiți la sediul U.A.P. de către pictorul Ion Pacea, secretar al U.A.P.
I în baza înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S., în noiembrie 1972 ne-a vizitat țara criticul sovietic Marina Ti-mofeevna Kuzmina. La 29 noiembrie, oaspetele a fost primit la sediul U.A.P. de către Ion Pacea, secretar al U.A.P., Ion Irimescu, Ion Sălișteanu, Eleonora Costescu și Mircea Grozdea. M. T. Kuzmina a vizitat la București atelierele artiștilor Ion Jalea, Ion Irimescu, George Apostu, iar la Cluj atelierul pictorului Petre Abrudan. Oaspetele a vizitat de asemenea stațiunea Olîmp de pe litoral· B
Cu prilejul deschiderii expoziției de artă constructivistă maghiară la București, ne-au vizitat țara István Solymár, director adjunct al Muzeului de arta din Budapesta, LajosnéWayer și Mikiosné Béni, invitați ai C.C.E.S. La 27 noiembrie 1972, oaspeții au fost primiți la sediul U.A.P., unde au participat la o întrevedere cu criticii Anatol Mândrescu, vicepreședinte al U.A.P., Anca Arghir și Theodor Enescu,

Anul XLII N» 9J76
Ședința jubiliară
a Marii Adunări Naționali
цгргИиіге pentru activitatea fi oper
AL UNIVERSITĂȚII BUCUREȘTI
indicatorilor maximal
rea eficientei întregii activii
SUCCESE CARE P
PECETEA DE O
MARII SÂRBĂ TO
o souwwun sAbbătowlvîI
au Îndeplinit
MVHHSTAIt

л пси ніыюаіпіиіл
Oi H MOlf ИЮ0ШХ
cu ·* 4ПI dc FMpu-
WWWHTI SWUHtNUM
«t|Ml (paterei л · (ШИ W-Л te h
(MOÎAteteAA cu prлпг·
Ia огдоіигм
li hmcVoftMw ConsÜiutai Central de Control Muncrtoresc al Actmttt»
Economie fi Sodile
DIN MATtKII PHIMK LLOMtMISIIt. —
lui a» «η· dr i ωμ p iи нчийiг, UH ir»· η-1 mtiruii φη im »Й in tiu*
iмпφi*** иii'Φri *Mtolè meb nel 1'»AM apar.H «| âtlkulf treni» I» «Ui
iПпНми mi íhihiv M miliiHiu I гни mrinlyl «міиiпгii* иi4и«iгм » ¿щ fim»
P'M teW IΓMI‘1 ·1 IH iMiUut IM Φ
н*й«тii. к мг»I fi» Hiи *W ♦··»
perwnoel·* c« tf* inbuUc devwHutV h he r t a ♦ c _
«alta rAaptindere v|»|A IntHcAraU onnlA a parlata cinul înainte de
«ecrcter
trial
• Celatilvele unll*|llar Indue* telala din arsivi Clmplne ·“ ,r< Mi
euuel d prп4vШ*i цЬНыIe vi n af» Ite rU · id· intuì· 4*· e rime IMH «té
errne» |ì*V |r hf'l ilr i
|f»o*r UHHIII » ikIu»ih<h HlnHh 4I»чHI ψ ЬпIIПИМI ПИ* |υΦ
4F *·' ir r - -- _
RGAN AL COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÁN
• In Industria constrvcțlUot de mo|lnl>vnelta fi electeeteh-nidi,
p.o«. n uué d* П dwrmtnir, 11 d*
rrpr r»d*· V'AU lodrpl nit p;4ЛИI 4ПЦ4I a pfudur I й'гмгбi »r I I - U
producție p M/teU < u.r» ' VMI I * rw| dr m»OOl*te fini hW'«t<
&u<>*oorf d írteíiídj plenul -<4I I* a*лыг/i IЛ‘> Φ |я W Or
'· Is · w i»l tei Ш'ЧШНИ flf/btele r- le
» ■ . >гДх* ps й fnirFprihd^ree л* piro* И” I агiл iмИ.н·»кι-Щireif
pfKVfirrilr , po«Ъ· t a ma/fte pUnifiretl *-*u IrUr* и»' 6> (· I
4*rrmbnr. iur rela |· produr· te fi Φa te - И · dzermUfte ЙГ|MIIЖ le dr
Ьилр te’*u nM>nui m le Vilna A* /uMWff d n Arad MгHгмлюiгн· Timi» .»■·
fpb'i · 4· *гем»1мяиюм<· diiț H» -·» (I i.jd 4v »*lMlfict 4iit Huvun
»i hdwrp ti*rtr<xrracû<< aF dm
чЛл л 4* rlrmrrrr p»nl/M euUtmeip
j'z · <>*r· pt п4гг«4 f'Jrr норм Mite '
• *» f* <·«. f 'eiiJpa <« pinte Iи «llffilul
. ! ·» *r > pr nd* Γ > >1*|H«MM1Γ ·*
t.i ·,« «ir») a* in tnlum мним leni dr ri » » c'<rf»lr'U‘ · rr»p|
llp<U4 I·» |H ·« r IB'IP nr'pl.Jii Hfl pitei* telil d#
f p d « Ip'te * *) le tedfM'H
• PeVolIttil rallnirlllaf Can· Iralel induiUlale a prelucrării U>
0lulul *4 » 4<p’ ui »u I /I» me» 4·» (An le IMI IMI· И1 »i ihtedvlu *
й»0*«Л* IIiMмI й f-/dtr din I b i • *éfa ιη· p' tetejMRH mul 4«uhW< pi
f) иил|iопei » lu» Ai'ΛυI <M'J l®UMII
Oter* 'te tendel*· 4r p
РИМ Ih |r OATWt енміиi I , миии|.e w^i^rtî Ли
• 44 *ГЬ· 4t ru 0» te I I
pl .p'te IP dj N. i rete ni b . I « » 4>»ite»i| te* t r. ,
»a te’1 *·*■>*♦ Гг||ИI»|.I te i p 4/ µ ț-4w· I
)«r > ρπ·ρ <«0|'*í i predu»*·
• TermHtntrala ItaUilHhCra* I·νβ * Pf«^di « mUli й w· IOШ иИНи-жi
ilustrului fa al poporului romin Д£ЕД

TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU republicii-- DOCTOR HONORIS CAUSA |f cimu 1 9>l«d mdiUdl treinai d»· UI Iri cdnlHuil
• '1fr»al n h fl
rpíMdeWI d NlreUr i'ййи treiiurr P* I uutilinit r»lr| idlrrliiui di i munitili |Hnw ________
te irti· lt l»»r. pintru Itilteiite et ei nun |.l durrrre (a f mi rt.lcea di' ПР*! МП М ГI v iteti A me· ReiDMltem, Ф· teavnunite <· rfnf'ul ЛМ4IГн Ц ou fnuvrHiMl I·I errM tef) IП dl ■ Онге ru Л mihaene Iiч a IHudufIIpI «Iпм tt ru II mihuenr Iri e p*<Ийг|iiЪ mer fi, 1 rпИиrrrre «tiplimrnleie d nrre W miIhm< iwn гпггжiг airriiнi ei « Ш mu «rei teneri ir turnire in fimdlliili \ elter tOrèrti 1 Atole I tette M)iM)r reibunu inferior dm mn linul reriNwufrf ·I Olltmui
Vte te«iiur*m, iснегАм моги* ernudi «< liiiterul AMlru mirrili un* d-oeMifir ne mui mirr· irrmihrnhdl» i»l Иииiiип* e Iteril,
• Mr f*rrn hteitelll M muntitele lu tonllnutel· »M Ha^iUtU' ți depilili diluii* миг ♦•ți i|мии filtri niMiiihufite h и » i/.и e т.41 (kiti-mr
• I ПI|IMIII<M\ I* f И»i te»· f IIмПМIIiГi МЧ t« luir IИ »ut|*|| rpțr dn |и an* ți I»»||IМИ
CU VIN TA REA TO VA RĂ ȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU
Moment de prestigiu pentru învățământul românoec, semn de înalt
>"* *■*<·*>· y*.* erw ■* ····"' M
<ШЙММI m ri* iц ff |r; rtfte^pp JPO 9*|Hl0 4
' тШлO - ■ tra t \\A *-, 3^ЦПийв^ДГ* *dÂ^Î &Л& · i fi Ш Í® W
/одa1 1IУ * A& Й3гчЬc » X Iй iдa tf oc j* - _ j,
д*Ь*v «d L * *" * * ■ a et " ч ■ k · г ж ■ V <·

r 1 ■ ¡
ACONTZ NUȚI AN ASTAS IU GHEORGHE < CORNELIU BĂI AȘ SILVIU ANGHELUȚĂ CORINA
• BITZAN ION · BOGDAN CATUL STANTI N DEAN TRAIAN · BUNESCU MARIUS
• CARAGEA BORIS CELMARE VASILE
• CILIEVICI MARCEL CIUCURENCU
• CIONCA FLORIN CONSTANTIN
ALMĂȘANU VIRGIL « ANASTASE · ANGHEL APOSTU GEORGE · BABA BACIU CONSTANTIN · • BĂLAȘA SABIN · BEIU . · BERNEA HORIA BOBOIA EMILIA · » BLENDEA CON-B BĂ-
BOLEA AURELIAN
BREAZU CRISTIAN ·
• BRĂTESCU GETA
• CATARGI HENRI ·
• CHINSCHI ELENA MARIUS · CHIRNOAGĂ
CIUCURENCU ALEXANDRU · ANA CIUBOTARU ► CRĂCIUN
AZVADUROVA
DUMITRU
CIUPE AUREL
COCEA MARIA
DIȚĂ PAVEL · CONSTANTINÊSCU MAC • CONSTANTINESCU ȘTEFAN · CON-DIESCU ION · CORCESCU NAUM · CORDESCU FLORICA · COVALIU BRĂDUȚ · DANEȚ CORNELIA · DĂRĂSCU NICOLAE · DEMETRIADE BĂLĂCESCU
LUCIA · DOBRIAN VASILE · DONCA IOAN · ERDOS PAUL · ELEUTHERIADE

4

»
• 1 • « .
Л I

DE ANI DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ»
Ж Re₽Ub"<:ii
MICAELA · FESZT LADISLAU · GA-BREAȘERBAN · GAVRILEAN DIMITRIE
• GĂNESCU BENEDICT · GHIAȚĂ DUMITRU · GHEORGHIȚĂ ALEXANDRU
• GHEORGHIU ION · GHERASIM PAUL
• GRIGORESCU ION · GRIGORESCU LUCIAN · GRIGORESCU OCTAV · GRIGORESCU VINCENȚIU · GRIGORE VASILE · GOCAN EUGEN · HAN OSCAR · IACOB GHEORGHE · ILIESCU CĂLINEȘTI GHEORGHE · ILIE PAVEL · IRIMESCU ION ·ISERIOSIF «IVANCENCO GHEORGHE · JALEA ION · JIQUIDI AUREL · KASSARGIAN IOANA · KAZAR VASILE · KOVACS ZOLTAN · LADEA ROMUL · LAZĂR RODICA · LUCACI BĂIAȘ ETHEL · MACOVEI LIGIA · MAITEC OVIDIU · MAITEC SULTANA
• MANIU RODICA · MĂRGINEAN VIOREL · MAXY M. H. · MEDREA CORNEL · MEREANU EMIL · MICODIN ILEANA · MINEA GRIGORE · MIRA-COVICI PAUL · MUSCELEANU ION · NAGY ALBERT · NĂPĂRUȘ GRIGORESCU GEORGETA · NEDEL AUREL
• NICODIM ION · NICULIU FLORIN · NIȚESCU BARBU · ONIȚĂ IULIA
• PACEA ION · PALLADY THEODOR · PETRAȘCU MARIANA · PILIUȚĂ CONSTANTIN · PHOEBUS ALEXANDRU
• POPOVICI CONSTANTIN · POPA EUGEN · POPOVICI GRIGORE ION · RADU SILVIA · RESSU CAMIL · RUSU MIHAI · SACHELARIE VLADIMIRESCU WANDA · SĂLIȘTEANU ION · SZASZ DORIAN « SZASZ LIA · SEVASTRE ȘTEFAN · SPĂTARU MIRCEA · STERIAN MARGARETA · STENDL ION
• STERIADI AL. JEAN · SZONYI ȘTEFAN · SCHWEITZER CUMPĂNA RUDOLF ♦ ȘARU GHEORGHE · ȘTEFÂ-NESCU MIRCEA · ȘETRAN VLADIMIR
• TIRON NAPOLEON · ȚUCULESCU ION · VASILESCU PAUL · VLASIU ION
• VIDA GHEZA

12

Expoziția care a omagiat a 25-a aniversare a întemeierii Republicii marchează o dată impoi tantă în istoria vieții noastre artistice. Este prima dare de seama coerenta asupra unor linii esențiale, de direcție a artei românești din acest sfert de secol; pentru prima dată o operație critică stă la baza unei expoziții de această natură. N-au mai jucat rolul obișnuit nici normele procustiene ale unei tematici unilaterale, nici normele birocratice pretinzînd participarea exhaustivă a artiștilor statutari, nici cazuistica diversității, care nu mai arc noimă atunci cînd funcționează libertatea creației și cînd «diversitatea» nu mai e revendicare, ci firească existență, inerentă ființelor diferențiate ca specii și indivizi.
Perioada 1947 — 1972 a fost așadar examinată din punctul de vedere al fenomenelor semnificative din cîmpul artei și al importanței lor estetice. Obiectiva calitate a expoziției concepute de Dan Hăulică și Theodor Enescu era structurarea materiei de opere — moștenirea primelor decenii din istoria Republicii — într-o configurație concludentă sub raport stilistic, sub raportul autodefinirii artei și al identității sale. Criteriul deriva dintr-o concepție culturală asupra faptului artistic integrat în seria tradiției gîndită diacronic, linear totuși.

E nevoie să consemnăm condiția administrativă a expoziției, care trebuia alcătuită din patrimoniul muzeal. Desigur, în atare situație, obiectul expoziției nu putea fi decît tot o construcție muzeală — cu efect de institucionalizare sub specie aeternitatls a unor valori, condiționate de perspectiva culturală în care s-a manifestat politica de achiziții, adică o demonstrație care lasă, într-un sens, neacoperită voința-de-artă activă, continua inventivitate, caree, cum știm, atitudinea multora dintre creatorii prezentați. Această împrejurare patrimonială a dat, în subsidiar, ocazia unei semnalări a circulației sociale a operelor: « achizițiile » sînt și ele un limbaj critic, informează despre «comanda socială» purtată de administrația artei. O expoziție a depozitelor ar constitui reversul celei realizate cu prilejul jubileului și ar dezvălui documentul sociologic al orientării artiștilor, al comenzii și al selecției sociale. Expoziția a demonstrat că, la nivelul conștiinței artistice, comanda socială nu se limita la executarea unei « imagerii», ci se prezenta ca o problemă de izotropie, de integrare a artei în dinamica sferei social-istorice. Răspunderea pe care și-o recunoștea artistul privea elaborarea unui limbaj-mesaj, statuarea simbolică, prin stil, a unui mod de a fi românesc, Antologia propune tocmai reperele acestui proces de angajare a artistului în definirea identității, act important în epocile de mari transformări sociale, cînd prefacerile rapide pot produce și false mutații, rupturi în organicitatea culturii. Expoziția de la muzeu trasa un cîmp al modelelor structurale, îneît lucrări pe care eram deprinși să le considerăm drept «faptul divers», de atelier, cotidian, și adesea «experiment», s-au ordonat ca documente ontologice ale stilului, Criteriul estetic avea în expoziție funcția de a stabili calitatea de arta în cuprinsul unei producții cu numeroase motivații extraestetice. Nu trebuie să trecem sub tăcere faptul că unele din cele mai caracteristice dintre operele etalate, cu valoare de exemplaritate, în contextul acestei așezări pe terenul artei, au fost dezavuate, la vremea lor, către de o opinie critică orientată dogmatic — subminată de false axiome, — foarte nocivă prin defecțiuni de etică și gîndire profesionale.

în aceste date, operațiile de elucidare presupuse de expoziția aniversării Republicii au fost, înainte de toate, reparatoare față de un patrimoniu pînă acum nediferențiat de «achiziții » administrative, de dotări din oficiu. Criticii și-au exercitat funcția ordonatoare, aplicată să integreze arta în unități antropologic semnlflcante. în acest cîmp real, non-literar. al construirii critice, :

Au fost decupate secțiuni, s-au propus unități stilistice incltînd la o discuți, criteriile de periodizare și clasificare aplicabile creației contemporane. Analiza cond intervenția structurants a criticilor organizatori, la configurații revelatoare, cum era cea re zultată din alăturarea picturii Iul Țuculescu șl sculpturii lui Apostu într-o unitate de limbai expresionistă, statuare a acelui expresionism stlhial de care vorbea Blaga, tre pictura lui Bitzan șl a Iul Nlcodirn și Fluturii lui Apostu, sugerînd o «< aeriene, marcată discret de implicațiile unui nedoctrinar constructivism. : tablouri, printre care ale lui Pacea, într-o categorie a decorativltățil formală- categorie cucerită polemic în dezbaterile din deceniul al șaselea'î blemelor limbajului. Planurile interne ale edificiului antologic pot Interfera si d virtuale, dar necesitatea însăși a cercetării este demonstrată „_¥V, ponsabilitatea criticii operatorii. La acest nivel al relației lor obiective componentele inseparabile ale mișcării

s-a propus o ipoteză de reconstituire a momentelor de cristalizare, ie fertilă despre ucea, prin
sau alăturarea din* « clasă» a spațialității j sau alăturarea unor i ca soluție de sinteză
spiritului creativ.
upă alte axe cu severitate, conturînd res-j arta și critica devin ANCA ARGHIR
14
,. .ca să fie dreaptă, ca să-șl albă adică propria el rațiune de a fi, critica trebuie să fie părtinitoare, pasionată, politică, cu alte cuvinte făcută de pe o poziție exclusivistă, dar o poziție care să deschidă cele mai largi orizonturi.
Sîntem la capătul unei perioade — 25 de ani — care permite un bilanț, fie și provizoriu, însă util, eficace pentru că tonic, al înaintării noastre, încă în 1939, G. Călinescu vorbea despre știința de «a citi cu orgoliu». De a citi cu orgoliu biblioteca din care se alcătuiește patrimoniul ireductibil al spiritualității naționale. A avea puterea și știința de a arăta străinilor — iată, «avem valori temeinice care sînt acestea și acestea ». lată, avem rezerve intelectuale. « Nu există mare civilizație fără acest fel de mîndrie documentară » — spunea G. Călinescu. Socialismul ne-a învățat să întreprindem astfel de bilanțuri ; nu pentru a închide pur și simplu niște etape, ci, dimpotrivă» pentru a merge înainte, cu această tenacitate prospectivă. care este semnul civilizației noastre. Pentru că o asemenea expoziție nu vrea să închidă un drum, vrea să arate că arta
noastră, în ansamblul ei, este — pentru a folosi un termen cu o mare circulație în presa de specialitate — o operâ desch/sò.
Deschisă în cel mai profund înțeles, deschísõ în sensul metamorfozelor lăuntrice, pe care tocmai expoziția a încercat să le pună în valoare. Deschisei în sensul unei varietăți de direcții, distincte, deseori complementare. Și gîndul acestei expoziții — care nu este o expoziție tematică în sens convențional, ci vrea să ilustreze istoria obiectivă a socialismului prin istoria specifică, ireductibil specifică a artei noastre de 25 de ani, — gîndul acestei expoziții este de a articula într-un chip coerent o evoluție care, bine înțeles, a cunoscut destul aspecte disparate. Nu avem naivitatea să credem că dezvoltarea istoriei ascultă de niște scheme simplist raționale. Dar există o raționalitate profundă care-și face drum în istorie, și

această raționalitate — această identitate, pentru a vorbi în termeni hegelienî, între real și logic, — pe dedesubtul accidentelor ¡relevante, își găsește expresia în expoziția de la Muzeul de Artă» /orbeam despre metamorfoze lăuntrice. Expoziția noastră și-a permis să propună atenției publicului niște nuclee nu simplu tematice, dar niște nuclee de interes sufletesc. O operă ca Ano IpÕtescu, de pildă, asupra căreia îj vedem revenind, pe meșterul Ciucurencu, in mai multe variante — și expoziția se deschide cu această vastă pînză și se încheie cu ultima variantă a lui Ciucurencu, — o operă ca aceasta polarizează, pe parcursul a aproape 25 de ani, o revenire tenace a artistului, La fel, În cazul lui ûd/cescu, am dat două variante ale aceleiași teme în opera lui Lucian Gngorescu. Reveniri ale unor artiști, reveniri fecunde și uneori am dat
variantele unor monumente foarte importante: 1907 al lui Naum Corcescu — reveniri, care, toate, exemplifică continuitatea profundă, care-și face loc în arta noastră. Continuitate de-a lungul a 25 de ani,

continuitate care se verifică și în alt plan, în sensul unei coerențe sincronice — pentru că o noutate a acestei expoziții pe planul experienței românești este gîndirea laolaltă a genurilor, fără discriminările artizanale care ne-au făcut, după părerea mea. destul rău, multă vreme,

Peste aceste discriminări, un dialog între pictură șl sculptură, pe de o parte, și între grafică, este menit să arate ceea ce leagă pe dinăuntru înaintarea artei noastre. Și dacă în cazul lui Corneliu Baba, de pildă, am pus alături desenele care pregătesc niște compoziții cu o importanță de toți știută din deceniul 1950 -1960 -a fost tocmai pentru a arăta ce amploare are laboratorul de creație al unui artist. Și. de altminteri, ceea ce se desprinde din aceste întreguri — întregul pe care îl constituie, de pilda, momentul Anghel, operele grupate în jurul expoziției din I957, a lui Anghel — ideea care se desprinde din aceste grupaje este tocmai idee<i unei înaintări tenace: cîteodată cunoscînd o anume obscuritate, pina să izbucnească în lumina deplina a capodoperei — și a recunoașterii capodoperei.

Este un document această expoziție, în sensul că încearcă pentru prima oară la noi să structureze istoric experiența de 25 de am a artei noastre. O istorie care și permite rareori licențe in ceea ce privește desfășurarea pe tirul cronologic al faptelor; cel puțin ρΓηΛ în I9o5 o perioadă destul de apropiată de noi, se urmărește această înaintare cronologică cu o strictețe progra-

această raționalitate — această identitate, pentru a vorbi în termeni hegelieni, între real și logic, — pe dedesubtul accidentelor irelevante, își găsește expresia în expoziția de la Muzeul de Artă.

Vorbeam despre metamorfoze lăuntrice. Expoziția noastră și-a permis să propună atenției publicului niște nuclee nu simplu tematice, dar niște nuclee de interes sufletesc. O operă ca Ana Ipătescu, de pildă, asupra căreia îl vedem revenind, pe meșterul Ciucurencu, în mai multe variante — și expoziția se deschide cu această vastă pînză și se încheie cu ultima variantă a lui Ciucurencu, — o operă ca aceasta polarizează, pe parcursul a aproape 25 de ani, o revenire tenace a artistului. La fel, în cazul lui Bâlcescu, am dat două variante ale aceleiași teme în opera lui Lucian Grigorescu. Reveniri ale unor artisti, reveniri fecunde — și uneori am dat

variantele unor monumente foarte importante : 1907 al lui Naum Corcescu — reveniri, care, toate, exemplifică continuitatea profundă, care-și face loc în arta noastră. Continuitate de-a lungul a 25 de ani, continuitate care se verifică și în alt plan, în sensul unei coerențe sincronice — pentru că o noutate a acestei expoziții pe planul experienței românești este gîndirea laolaltă a genurilor, fără discriminările artizanale care ne-au făcut, după părerea mea, destul rău, multă

vreme.

Peste aceste discriminări, un dialog între pictură și sculptură, pe de o parte, și între grafică, — este menit să arate ceea ce leagă pe dinăuntru înaintarea artei noastre. Și dacă în cazul lui Corneliu Baba, de pildă, am pus alături desenele care pregătesc niște compoziții cu o importanță de toți știută — din deceniul 1950—1960 —a fost tocmai pentru a arăta ce amploare are laboratorul de creație ai unui artist. Și, de altminteri, ceea ce se desprinde din aceste întrezări — întregul pe care îl constituie, de pildă, momentul Anghel, operele grupate în jurul expoziției din 1957, a lui Anghel — ideea care se desprinde din aceste grupaje este tocmai ideea unei înaintări tenace; cteodată

cunoscînd o anume obscuritate, p'nă să izbucnească în lumina deplină a capodoperei — și a recunoașterii capodoperei.
Este un document această expozit e, sensul că încearcă pentru prima oară a noi — să structureze istoric experiența de 25 de ani a artei noastre. O istorie care-și permite rareori licențe în ceea ce privește desfășurarea pe firul cronologic a! faptelor; cel puțin pînă în 1965 — 0 perioadă destul de apropiată de noi, se urmărește această înaintare cronologică cu o strictețe progra-
matică. Dar o istorie care nu poate epuiza varietatea de izbînzi a artei noastre, în spațiul fatal finit — limitat mult sub năzuințele noastre — pe care ni-l oferea Muzeul.
Dificultățile noastre sînt, de fapt, dificultăți le bogăției ; ale bogăției artei noastre, care nu se poate reduce la o selecție de cîteva zeci de lucrări, Dificultăți ale bogăției, pe care le creează însăși multiplicitatea expozițiilor deschise acum, în zilele acestea, peste tot în țara noastră: sînt cincisprezece asemenea expoziții jubiliare, în care, bineînțeles, fiecare oraș are mîndria să arate lucrurile cele mai bune pe care le păstrează în patrimoniul său. Și din această varietate de manifestări omagiale, din această mîndrie multiplu extinsă de a arăta ce am făcut interesant, important — a provenit și o majoră dificultate pentru organizatorii expoziției, Ei știu că expoziția nu este exhaustivă și nu putea fi
exhaustivă. Ei au vrut să marcheze, însă, niște tendințe, niște momente, felul în care se articulează această structură istorică. Deci operele pe care le vedem aici trebuie înțelese ca niște jaloane, care exemplifică o dezvoltare, în acest sens, expoziția e pentru noi toți — critici și artiști — un punct de pornire, o ipoteză de lucru, pe care am voi-o dezbătută în confruntări critice. Uniunea Artiștilor, Muzeul de Artă al R.S.R. de asemenea, vor organiza discuții de acest soi — care să corecteze propunerile pe care le-am făcut, care să le îmbogățească. Dar, în orice caz, considerăm că un asemenea început, — cu voința de a organiza, cu mîndria aceasta a unei coerențe sintetice, pe care o îngăduie arta noastră — trebuia să omagieze sărbătoarea Republicii. Vorbeam despre mîndrie în sens documentar. Cine vede această expoziție rămîne cu impresia unei dezvoltări de culoare, de forme, a
unei amplitudini de căutări, care sînt de natură să ne exalte. Ea a fost gîndită ca un argument împotriva complexelor de provincialism jenat, pe care le mai avem uneori în confruntarea noastră cu străinătatea. Ne
punem prea ușor cenușă în cap, cîteodată ștergem prea ușor moștenirea unor ani care-au rămas îndărătul nostru. Expoziția de față vrea să arate că mîndria despre care vorbeam este întemeiată ; ștacheta e ridicată
destul de sús, este un nivel calitate, de rigoare
artistică, pe care l-am urmărit cu îndărătnicie
destule
— și, totuși, la acest nivel se
opere semnificative, în toate momentele. Și încă un lucru pe care și-a propus să-l
demonstreze expoziția — care ni se pare esențial pentru marile răspunderi politice ale culturii noastre — este acesta : angajarea noastră spre socialism n-a fost nicicum un fenomen lăturalnic, chiar dacă uneori a fost ser-
vită și de opere mai îndoielnice, Mersul nostru spre idealurile noi ale revoluției și ale socialismului — în această evoluție istorică, pe care

inscripțiile de pe pereți o indică — a fost marcat de contribuția celor mai bune talente ale artei noastre: Ghiață, Lucian Grigorescu, încă din primii ani, Ciucurencu, — expoziția aduce niște lucruri neașteptate, un tablou închinat Republicii, în 1952, al lui Țuculescu, — și sînt și alte noutăți surprinzătoare în spațiul acesta.
Deci demonstrația pe care o propune expoziția este că înaintarea noastră spre socialism, spre idealurile socialismului și spre asimilarea acestor idealuri, a fost servită întotdeauna de cele mai bune dintre talentele artei noastre. Și convergența profundă, dintre politic și estetic, care este un crez al nostru, al tuturor, se verifică pe întregul dezvoltării noastre.
E un filon de continuitate, deci, între o perioadă mai îndepărtată și o perioadă mai nouă. Nu în sensul că se pot alătura, pur și simplu, lucrări, distanțate la 10—12 ani, ale unui artist, — și pune alături pe simeză. Dacă încercăm acest lucru — și s-a încercat într-o altă fază a expoziției — rezultatul este disparat. Dar disparitatea aceasta nu este o vină a artei noastre, nu este un fel de cameleonism al artiștilor, cum își închipuie unii, — dimpotrivă, este un semn al unei dialectici necesare. Pentru că în secolul nostru ritmul prefacerilor, metabolismul lăuntric al artei, este mai rapid, în funcție de vastitatea comunicațiilor, de tot ceea ce solicită ființa și personalitatea umană ; astfel incit succesiunea momentelor în creația unor artiști ascultă fatal de o altă lege decît în secolele anterioare. Nu e, deci, o instabilitate frivolă aceea care face să se despartă atarl momente din creația
unor artiști, ci este semnul unei înaintări firești, semnul tocmai al vitalității.
De fapt, asta vrea să probeze această expoziție, și o probează cu un fel de ostentație — ni s-a spus, dar este ostentația însăși, dacă vreți, a nivelului de calitate și de rigoare pe care-l impun lucrările, a nivelului de artă adevărată pe care îl aduce expoziția. Marx, spunea: «Adevărul e la fel de puțin modest ca și lumina ». în sensul acesta, adevărul
poate fi ostentativ.
Și demonstrația pe care o face expoziția — o expoziție gîndităâ, cu un program, care invită cititorul — pentru că e un fel de a citi imaginea, care ni se propune aici — să par
curgă un itinerar, invitația pe care ne-o lansează este aceea de a fi mîndri de vitalitatea
ireductibilă a artei noastre; de aderența ei profundă la fondul inatacabil de spiritualitate al acestui popor.   DAN HĂULICĂ

Sîntem la capătul unei perioade — 25 de ani — care permite un bilanț, fie și provizoriu, însă util, eficace pentru că tonic, al înaintării noastre. încă în 1939, G. Călinescu vorbea despre știința de «a citi cu orgoliu». De a citi cu orgoliu biblioteca din care se alcătuiește patrimoniul ireductibil al spiritualității naționale. A avea puterea și știința de a arăta străinilor — iată, «avem valori temeinice care sînt acestea și acestea ». lată, avem rezerve intelectuale. « Nu există mare civilizație fără acest fel de mîndrie documentară » — spunea G. Călinescu. Socialismul ne-a învățat să întreprindem astfel de bilanțuri ; nu pentru a închide pur și simplu niște etape, ci, dimpotrivă, pentru a merge înainte, cu aceasta tenacitate prospectivă, care este semnul civilizației noastre, Pentru că o asemenea expoziție nu vrea să închidă un drum, vrea să arate că arta

noastră, în ansamblul ei, este — pentru a folosi un termen cu o mare circulație n presa de specialitate — o opero deschisă.
Deschisă în cel mai profund înțeles, deschisă în sensul metamorfozelor lăuntrice, pe care tocmai expoziția a încercat să le pună în valoare, Deschisa în sensul unei varietăți de direcții, distincte, deseori complementare, Și gîndul acestei expoziții — care nu este o expoziție tematică în sens convențional, ci vrea să ilustreze istoria obiectivă a socialismului prin istoria specifică, ireductibil specifică a artei noastre de 25 de ani, — gîndul acestei expoziții este de a articula într-un chip coerent o evoluție care, bine înțeles, a cunoscut destul aspecte disparate. Nu avem naivitatea să credem că dezvoltarea istoriei asculta de niște scheme simplist raționale. Dar exista o raționalitate profundă care și tace drum în istorie, și
vită și de opere mai îndoielnice. Mersul nostru spre idealurile noi ale revoluției și ale socialismului — în această evoluție istorică, pe care inscripțiile de pe pereți o indică — a fost marcat de contribuția celor mai bune talente ale artei noastre: Ghiață, Lucian Grigorescu, încă din primii ani, Ciucurencu, — expoziția aduce niște lucruri neașteptate, un tablou închinat Republicii, în 1952, al lui Țuculescu, — și sînt și alte noutăți surprinzătoare în spațiul acesta.
Deci demonstrația pe care o propune expoziția este că înaintarea noastră spre socialism, spre idealurile socialismului și spre asimilarea acestor idealuri, a fost servită întotdeauna de cele mai bune dintre talentele artei noastre. Și convergența profundă, dintre politic și estetic, care este un crez al nostru, al tuturor, se verifică pe întregul dezvoltării noastre.
E un filon de continuitate, deci, între o perioadă mai îndepărtată și o perioadă mai nouă. Nu în sensul că se pot alătura, pur și simplu, lucrări, distanțate la 10—12 ani, ale unui artist, — și pune alături pe simeză. Dacă încercăm acest lucru — și s-a încercat într-o altă fază a expoziției — rezultatul este disparat. Dar disparitatea aceasta nu este o vină a artei noastre, nu este un fel de cameleonism al artiștilor, cum își închipuie unii, — dimpotrivă, este un semn al unei dialectici necesare, Pentru că în secolul nostru ritmul prefacerilor, metabolismul lăuntric al artei, este mai rapid, în funcție de vastitatea comunicațiilor, de tot ceea ce solicită ființa și personalitatea umană ; astfel incit succesiunea momentelor în creația unor artiști ascultă fatal de o altă lege decît în secolele anterioare, Nu e, deci, o instabilitate frivolă aceea care face să se despartă atari momente din creația
unor artiști, ci este semnul unei înaintări firești, semnul tocmai al vitalității.
De fapt, asta vrea să probeze această expoziție, și o probează cu un fel de ostentație— ni s-a spus, dar este ostentația însăși, dacă vreți, a nivelului de calitate și de rigoare pe care-l impun lucrările, a nivelului de artă adevărată pe care îl aduce expoziția. Marx spunea : « Adevărul e la fel de puțin modest ca și lumina ». în sensul acesta, adevărul poate fi ostentativ.
Și demonstrația pe care o face expoziția — o expoziție gînditd, cu un program, care invită cititorul — pentru că e un fel de a citi imaginea, care ni se propune aici — să parcurgă un itinerar, invitația pe care ne-o lansează este aceea de a fi mîndri de vitalitatea ireductibilă a artei noastre; de aderența ei profundă la fondul inatacabil de spiritualitate al acestui popor. DAN HĂULICĂ

tempero pe lemn, 1957

< G K·\ AЧ'vr££; Aj'^ bronz (dttaJiu). 1955
Vj^K. ALMĂ$ANU: 1W

шшш

SO

t/poziția jubiliară de artă românească contemporană, închinată aniversării celor 25 de anide la proclamarea Republicii, este un elevat act de cultură și o interesantă experiență muzeografică,

Ca act de cultură, născut din colaborarea criticilor de artă cu muzeografii, ea oferă o viziune selectiva, structurată pe momentele importante ale dezvoltării artei românești în ultimii 25 de ani, Experiența îndrăzneață ce cădește a fi, punînd în circulație o nouă formulă tematică, bazată pe grupaje ideatice, fiecare grupaj În parte configurine! o anume dominantă: rînd pe rînd, valoarea muncii șl definiția omului, stil și plenitudine decorativă, dimensiunea poetică a istoriei, compoziția ca năzuință a muralului, elocvența concentrării emblematice etc, Odată o asemenea concepție tematică cristalizată, întreaga expoziție se înalță pe liniile precise ale unei arhitecturi proprii, ambiționînd să închege, într-un tot unitar, ceea ce pare a fi mai semnificați / in creația contemporană, Spunem mai semnificativ, avînd în vedere dimensiunile istorice, sociale și estetice ale fiecărei lucrări în parte.

Organizarea acestei expoziții înseamnă și un bun cîșligat pe linia abordării unei noi metodologii critice și muzeale, în domeniul cu vaste Implicați) științifice și educative ale expozițiilor de artă, Ea a Impus. în primul rînd, o investigare riguros științifică a artei românești contemporane și o ierarhizare de valori depășind șabloanele. Paginația, așa cum am văzut. s*a supus asocierilor tematice, în care valențele estetic-critice sînt dublate de cele istorice și politice, Prezentarea lucrărilor pierde astfel caracterul strict cronologic, sînt înfrînte barierele convenționale care despart pictura de grafică, și actul creator se polarizează în jurul idciloi gcri(i atoare. Cied <ă asemenea expoziții de lermă orientare trebuie sa fie mai des organizate pe pămînt românesc sau în străinătate.

Expoziția jubiliară din sălile Muzeului de Artă al R.S.R. poate constitui și un punct de plecare pentru o viitoare expoziție permanentă de artă contemporană românească, în oricare din muzeele de profil din tară· EUGENIA ANTONESCU

N GRIGORESCU: tul lui Balcescu, s pinzâ, nedaiat
BJOJBD
<-s
ojsdo
pWfe 9|e эшэрош эр эиэреию joun 1VO¿gjS9p Hlijzodxg

jOpZ93-UIS 9|9S9D0jd ЭO| ΠE 4u9UElUJ9d nJÎJWd PlUEASpj
*!X¿9UÜLUOJ 9|ip¡dsne qns ||ţs Эp 9jÍEJn2lJUOD O t
G*
V 1 ■ I
F*' " a ■

DUMITRU GH I AȚĂ: La marginea tîrgulul, ulei pe pinzò, nedatat GHEORGHE IACOB: Primăvara, Colectarea mieilor, ulei pe pînzd, nedatat
ION PACEA: Femei d¡scutind, ulei pe pînzâ, nedatat
ION BITZAN: Contractări de animale, ulei pe pinzò, nedatat
TRAIAN BRĂDEAN: Țârani din
Făgăraș, peniță și laviu de tuș, nedatat
MARIUSCILIEVICI: Grivița, 1933, ulei pe pinza, nedatat
OCTAV GRIGORESCU: Evocare, ulei pe pinza, 1972 ►

Am trăit istoria artelor noastre plastice din acești 25 de ani zi de zi, ceas de ceas. Expoziția jubiliară de la Palatul Republicii? O alegere, cu puține excepții, din tot ce s-a produs mai bun, atît ca finalitate socială, cît și din punct de vedere artistic. Așadar, un criteriu estetic, conjugat cu cel al valorilor de conținut. O asemenea concepție îți oferă posibilitatea să constați ce se reține astăzi cu un maximum de elogii din producția artistică a unui sfert de veac. Rezultatul, așa cum apare în Expoziție, este destul de îmbucurător, și ne aflăm într-adevăr în prezența unei manifestări de foarte bună calitate, la organizarea căreia a prezidat, pe baza principiilor arătate mai sus, un spirit selectiv judicios, dublat de sensibilitatea corespunzătoare. Firește, expoziția ilustrează un anumit punct de vedere, din mai multe puncte de vedere posibile. A fost el cel mai fericit ales? Cred că da, în măsura în care a vrut și a izbutit să ne prezinte opere care, din perspectiva actualității, și-au dovedit capacitatea de rezistență în timp. Experiența era necesară, ca să ne putem oarecum cîntări
și judeca. Ea este, mai ales pentru cine a trăit epoca, multiplu relevantă, și de aceea îmi permit să exprim aici cîteva considerente. Expoziția de la Palatul Republicii nu reflectă istoria ideilor artistice de la noi, din ultimii 25 de ani. Ea nu înregistrează așadar etapele de evoluție, cum se pare că organizatorii au intenționat să facă, atunci cînd au recurs la grupajele respective, după cum nu consemnează nici ceea ce, cu un termen destul de nepotrivit, sînt nevoit să numesc curentele sau tendințele stilistice ale epocii. în această privință, textul etichetelor care te întîmpină pe parcursul vizitării au, și în raport cu pîn-zele expuse, și față de desfășurarea reală a istoriei noastre artistice, o mult prea slabă și relativă acoperire. Din asta nu se poate face o imputare organizatorilor, pentru că, pe de o parte, nu au putut avea la dispoziție o bună parte din lucrările de care, fără îndoială, ar fi voit să se servească, iar, pe de alta, pentru că realitatea istorică a fost mult prea complexă, cu implicații sociale și de viziune mult prea diverse, pentru ca vechile noastre concepte sintetice, cum de pildă ar fi noțiunea
de «curent » sau aceea de «stil », ca să nu mai vorbesc de «expresionism», «post impresionism», «realism» (în, bineînțeles, feluritele sale variante) etc. să fie cu adevărat edificatoare și să evite o multitudine insuportabilă de clasificări.
Dacă totuși am formulat aceste obiecții, este tocmai pentru că, în calitate de istorici de artă, trebuie să fim conștienți de felul cum s-au petrecut lucrurile în realitate. Ca să dau un exemplu: întreaga

perioadă de avînt revoluționar romantic a anilor 1944– 1948, cu puternice repercusiuni în grafică, nu este prezentă în Expoziție, deși figurează opere (de pictură) realizate în 1945, adică înaintea celor strict 25 de ani. Alt exemplu: nu este prezent nici unul din aspectele neorealismului românesc de acum 15 ani. De asemenea, unele eliminări individuale (de artiști) au un caracter prea absolut.

Desigur, personalitatea unor pictori ca Lucian Grigorescu, Ciucurencu, Baba, este scoasă în relief, cum de altfel se și cuvenea. Totuși, din cînd în cînd as fi simții nevoia si a cîtorva
9 Э Э
alte accente, nu chiar întotdeauna a unor
I

VAS/LE KAZAR: Tfrg, peniței tuș, nedatQt; ALEXANDRU PHOCBUS: Oamenii muncii, ulei pe cortan, 1O4S: Àt H, Л1АХУ; Familie de muncitori din Chelar, ulei pepînzà, 1945 fp> 26)

\%ÍLE DOERIAN: Uzinele noastre, \ ceravarà fn culori, nedatat;

ALEXAN'DRU CIUCURENCU: Portretul lui Gh. Belu, ulei pe pinzò. nedotot (p. 27)

CORNELIU BABA: Țărani, ulei pe pìntì, 1958; CONSTANTIN Pl-LIUȚĂ: Din ciclul 1907, ulei pe pînzd, nedatat (p. 28)

artiști de aceeași anvergură (ceea ce nici nu ar fi fost posibil), dar în orice caz dintre cei care prin conștiința și talentul lor au marcat într-un fel problematica plastică a ultimului nostru sfert de veac, prin opere care nu sînt inferioare unei părți destul de însemnate dintre cele expuse. Este adevărat că asemenea probleme se rezolvă de obicei văzînd și facînd, adică printr-o succesivă selecție comparativă în procesul de pregătire a expoziției și că, neavînd lucrările sub ochi, în condiții în care ele nu și-au mai făcut de mulți ani apariția» risipite cine știe unde, nu pot stabili acum ierarhia lor exactă, spre a da exemplele cele mai concludente; am însă sentimentul unor mici punctări care
au rămas neacoperite în raport cu caracterul jubiliar al unei expoziții cum este cea de față.

Dincolo de aceste cîteva precizări trebuie să subliniez din nou că, așa cum se prezintă» Expoziția de la Palatul Republicii pune în valoare esențialul producției ai tistice de-a lungul celor 25 de ani pe care îi ilustrează, dacă considerăm această producție prin prisma, mai ales, a calității ei estetice, fără a neglija totodată conținutul social. Că o seamă de completări s-ar mai ti putut aduce, sau că și alte puncte de vedere ar fi fost posibile, nu micșorează meritul celor ce și-au adus contribuția la realizarea Expoziției, a cărei ținută și nivel de ansamblu constituie |„d|KUBbll un rezultat poziz^ 80gdan

TRAIAN BRADEAN: Țărani din Făgăraș, peniță și laviu de tuș, nedatat

MARIUS CILIEVICI: Grivița, 1933, ulei pe pînză, nedatat

OCTAV GRIGORESCU: Evocare, ulei pe pînză, 1972 ►

- — —

----------—---
—--

------------------------------------- _
·**·—·■ 4-r;1· *-
Ansamblul acestei expoziții se încheagă ca o Imagine a >colii noastre de arta sugerînd evoluția istorică a unoi structuri de stil deschise către asimilări cui turale —în datele istoriei sociale a României contemporane,
30

REPERE
PENTRU O VIITOARE ISTORIE A ARTEI CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI

tra în recenta retrospectiva a artei noastre contemporane un mic tablou reprezentînd o scenă din viața nouă a satelor: un țăran și-a adus vitele la contractare și, în fața unei
mese, a primit suma cuvenită, înmînată de un alt sătean îmbrăcat în haine de tîrg și care stă ;os, privindu-l cu satisfacția oficială a încheierii învoielii. Omul își numără banii cu multă concentrare, în timp ce femeia, ca și el în straie țărănești tipice, cu coatele pe masă, privește bancnotele, cu o uitătură furtivă spre cele trei cornute masive, părînd să cugete interogativ asupra echivalenței. Gesturile personajelor au acea firească mișcare concentrată capabilă să trădeze un comportament social ancestral. E ceva aici cin fina complicație psihică a eroilor țărani ai lui Preda. Un amănunt intervine să dea scenei mai multă varietate pitorească și compoziției un plus de mișcare suspendată: 'n dreapta. într-un plan secundar, un tînăr surtucar își ridică pălăria de pe cap într-un salut a cărui direcție n-o poți determina: se adresează celor de la masă, micului grup ce țărani aflați mai departe, impozantelor animale ce dau, cu prezența lor, densitate vitală spațiului, sau salută, în general, evenimentul însuși, subliniindu-i astfel importanța, ¿semeni acelor figuri ce apar în compozițiile din 400 (de pildă îngerul din Fecioara cu siînci/e a lui Leonardo), spre a atrage privi-’cru л atenția printr-un gest inechivoc asupra semnificației profunde a unei scene? Cuprins in spațiul tabloului, și totuși absent din el, gestul e însă aici numai sugerat în intenția lui,~ participînd la aceeași discreție, nuan-îată de bonomie, a modului de manifestare c țăranilor în relațiile lor civile. Verismul scenei apare realizat cu ingenuitatea unui obișnuit instantaneu fotografic, iar întreaga modalitate artistică corespunde trăsăturii psihice complexe a episodului. Căci realismul își află o imediată corespondență în -•mplificarea naivă a mijloacelor. Mișcările puțin stingace și « figées », baraca din dreapta, 'Ooșatâ din rîțf-va zone juxtapuse de ocru gclbui, cilb-violet, ocru roz, refăcînd aspectul in,PfovíZát d| construcției reale, contururile -umore ale copacilor, suprafețele netede de ' и oare ale terenului spre orizontul gălbui, muie groase din desenul figurilor, toate "bpun o expresie naivă ce amintește pe cea ‘’'£tnuu narativă a firmelor. Ne amintim că. «

oiigine, radicalul progiam н-alist (și < el e ui Courbet) d implicai și o oi tentai e spre
naivitatea imaginii populare. Subiectele din viața unanima, populară, atrăgeau după ele și un mod de viziune « popular », opunîndu-se formelor de « ideală » elaborare formală * Dar, la o mai atentă privire, această seducătoare aparență de «naivitate» expresivă își descoperă mijloacele savante: precizia constructivă a desenului sintetic, în figuri, în volumele sculpturale ale animalelor, de un mare rafinament al compunerii lor în spațiu, al tectonicii planurilor, evocă lecția apropiată a unui Ressu; finețea nuanțelor cromatice, a căror intensitáte și prețiozitate e armonizată perfect cu delicatețea trecerilor tonale, în apa egală a luminii difuze, absorbită de galbenul orizontului, denotă un ochi educat de pictura unor Andreescu, Luchian și Pal lady; iar schela riguroasă a întregii compoziții, atît de suveran mascată de firescul întîmplător al scenei, denunță pe cineva care a meditat asupra lecțiilor de mare subtilitate vizuală ale « primitivilor» italieni sau olandezi. Autorul acestei picturi cuceritoare prin ambivalența ei expresivă — autor care apare sub chipul personajului ce salută abstract — e Ion Bitzan: un artist care . venea atunci, în 1956, mai ales printr-o serie de peisaje, să contribuie substanțial la aportul unei generații artistice ce va polariza noile energii creatoare capabile să dea evoluției artei noastre acel impuls dinamic necesar încorporării unor noi semnificații istorice. De vîrste situate, cu anul de naștere, în raza deceniului trei, un mănunchi de personalități artistice începeau să contureze o nouă generație ce se diferenția ca problematică și unitate de mijloace, în perioada de timp cuprinsă, aproximativ, între 1955 și 1964, facînd din ce în ce mai aparentă o
omogenitate temporală stilistică, acea Gleich-zeitigkeit despre care vorbește W. Pinder. O serie de picturi realizate în acești ani prezintă același caracter de sinceritate vizuală, aceeași manifestă atitudine anti-retorică și anti-ruti-nieră, care impun observației reacția firească și solidară a unei generații față de un program artistic ce da problemei acute ce se punea atunci, a reflectării realității, soluția superficială și comodă a împrumutării mijloace or vetuste ale viziunii academice, asezonată uneori cu facile mixturi formale moderniste. In compoziții și peisaje ca cele ale lui Gheor-ghe lacob, Constantin Crăciun. Virgil Almă-șanu, Brăduț Covaliu. realizate în acei ani 1955—1958, sînt vădite deci cu salutare implicații polemice, voința de prospețime a sentimentului și a viziunii, ca și o nevoie instinctivă de sinceritate. S-ar putea recunoaște aici manifestarea unui sentiment vital al culturii
noastre, sentiment ce a asigurat perpetuitatea organicitâții el. formulat încă de mult, cu o claritate vizionară, de cel mai înalt exponent al acestei culturi. Mihal Lminescu, drept propriu « oricărui popor sănătos », care respinge pașnic cu vremea propunerile de a-i fi altoite ramuri străine, statornic în dispoziția sa nativă « de a-și produce ramurile sale proprii încet și în mod firesc ». Se înfăptuia
‘ Iu lUaviliç 4Oiтм «miUI. Intr-v pu piUQtul
V“ wmUm I'iи<ЬI/Г4I им
ЫI»V'"'»'«< / ♦ий'ЦIи çl <мП*.
.itzan ut și
în anii aceia o referti ficare spontană a încrederii în virtuțile tradiției noastre plastice de a nutri mijloacele expresive ale prezentului, care numai astfel deveneau capabile să formuleze răspunsuri adecvate solicitărilor actuale ale realității sociale.

Artiștii se întorceau spre sorginți fecunde ale tradiției noastre moderne: ei organizau primele mici expoziții consacrate unor Luchian, " Pallad/ sau Ghiață, își aminteau de Brâncuși. înconjurau cu interes și simpatie pe Țuculescu, cu reverență sculptura de căutare a esențelor spirituale într-un realism de ideală rezonanță antică, a lui Gh, AngheL Un ecou din vigoarea sintetică a desenului lui Ressu, evident atît în compoziția lui Bitzan cît și în cea, expusă în preajmă, a lui Gh. lacob, sau dintr-un desen de aceeași filiație (cel al lui Șt. Dimitrescu), ecou prezent în panoul lui Almășanu din «tripticul » 19071 ilustrează prezența marii personalități pedagogice a acestui maestru, ce a guvernat conștiința artistică a mai multor generații de pictori, prezență efectivă în acei ani atît printr-o compoziție riguroasă ca cea din 1952 ¿expusă aici pe primele panouri), ce atrăgea atenția asupra necesarei coeziuni stilistice, cît și prin rememorarea unei constante atitudini de intransigență etică a meșteșugului artistic. Interesant e că lecția unui Ressu ducea la rezultate comparabile cu inspirația programatică din valorile expresive «primitive» ale formelor și culorilor populare, pe care el o manifestase explicit la debutul său» > 1910. întoarcerea la lecția originară a unui Ressu, acea lecție de realizare a ntensitìfc:;
expresiei prin conștiința unor surse artistice ancestrale, întoarcerea la cea înrudită a unui Ghiață, vădită în peisajele ce autentic sentiment rustic ale lui Covaliu — ce stau la originea acelei elaborări organice pe care peisajul o va căpăta în opera sa — vin să ilustreze poate acel fenomen des m
ritmul de succesiune a generațiilor: realizarea necesarei relații cu generațiile trecute, sărind peste cea precedentă, spre a încorpora caracteristicile celeilalte, ceea ce tot Pinder * numea «revenirea bunicilor în nepoți» (d<e Wiederkehr des Grossvaters ¡m Enkel). Astfel, o problemă comuna conferă coeziune, definește prima generație artistică a anilor republicii. generația care, compendund mai multe vîrste. își afirmă maturitatea, în cuprinsul unei societăți în plin dinamism al prefacerilor fundamentale: cucerirea conștiinței propriei identități. A fost acesta, după cel dm Î948, un moment crucial în arta ultimului pătrar de veac. Dacă anii din jurul lui 1948 erau cei ai asumării unei noi conștiințe sociale, momentul următor — la fel de important —
» Орчгй — ГФiIiгдЦ, pro£Г4лиi'C. !f‘ «resvX — г «¿uitatul colaboran* 4 tr«i pictah. apunoul* central ca
ччiчм) luna piил 4c C. Crăciun iar primul aмиiщ* Uàrtmi in fala buìcrulm), 4« Paul ùharas»m. R«iumtìcar<4 acclivi * tripue», mumorabil $ì prin Uaabatartia <πΐκλ cc-a tuücitat-a la мiчтчa lui, n-a IиЛ 4m po>ib,ia и mo nu va mai h.
4 Oui.» ui^anitarw a u«ia« чрики ¡jWí nu poatu cluaa, «pr« a 4.C4 o articulau* сочкпи î· un ram. ptoblcma apu-tulm altilur, pu «.ai* mul|t и UtQtuUviani ù-au pu«-o.
punit и tatuila 4i lui. ituUiul lui VVinalm Ptndtir, 4m VOo HmbiViu ua*><rui>uii ïm 4«r ku<ahaéurapat — II. 4m Aulica, U«rlm rimlnlnU ptn¿ aai referința
ÌUf)44m«nHl4·
31
avea să fie cel al asumării conștiinței artistice specifice. Fără aceasta, cum ar fi fost posibilă o participare creatoare la istoria acestor ani de edificare a socialismului? Căci ceea ce se impune din această expoziție, ceea ce a venit pe parcursul alcătuirii să confirme cu prisosință convingerile organizatorilor ei, asigurînd amplitudinea demonstrației, e sentimentul că arta noastră în acești ultimi

douăzecișicinci de ani e în măsură, alături de alte domenii ale culturii spirituale, să dea socoteală, în limba ei proprie, înaltului judecător care e istoria. Și aceasta nu numai în sensul capacității de a produce opere durabile, ci și în sensul de a învesti aceste opere cu o virtute polifonică, de a le face apte, cu alte cuvinte, să-și unească vocile multiple într-o armonie globală de neconfundat. Dezvăluirea cîtorva din structurile interioare ale acestei armonii a stat în intenția autorilor expoziției : iată, de pildă, în cuprinsul primelor etape după 1948, evocarea prezenței în expozițiile de atunci a operelor unor maeștri ca Pallady, Ghiață sau Catargi atrage atenția asupra faptului că acestea au avut puterea să acționeze ca un memento al sensibilității picturale românești, aducînd, în înseși tumulturile in· coerciblleIor năzuințe ale prezentului, vocile datoriei față de trecutul glorios al unei școli de pictură. Aceste voci au fost sesizate de generația anilor '50 și ele apar ca trans-mițătoare ale unui timbru pictural care cu Andreescu, cu Luchian și Peirașcu se perpetua din alte profunzimi și a cărui ascultare pioasă
îngăduia înflorirea sincerității regeneratoare de viziune artistică din 1956—1957. Sau operele unui pictor dintr-o generație mai apropiată, ca Lucian Grigorescu, impuneau aceeași altitudine a vocației: în perspectiva anilor ce au urmat, picturi ca Portretul actorului Valentineanu în Hamlet sau cele două evocări portretistice ale lui N. Bălcescu, cu acea concentrare rafinată a expresiei cromatice, vin să rememoreze o facultate incomparabilă pe care adesea a demonstrat-o geniul nostru pictural, aceea de a încorpora organic, printr-o asimilare temperamentală firească, degajată, marile valori ale tradiției europene moderne. Picturi ca acestea, în care sensibilitatea impresionistă vulcanică a lui Lucian Grigorescu își descoperă virtuți de elaborată disciplină formală, ni se revelă capabile de a transfigura elemente substanțiale ale viziunii impresioniste — în cazul respectiv, cele ilustrate de un Manet sau Bonnard — în categorii familiare ambianței noastre artistice ; ele se simt aici « ca acasă ». E cazul și cu acele elemente ce evocă ceva din aprinderea și puterea constructivă a culorilor primei perioade a lui Matisse, asimilate atît de energic în compoziția complexă, de rafinate resurse expresive, a Portretului de bdrbat citind, din 1961. al lui C. Crăciun; sau e, de asemenea, cazul Portretului de fatò din 1964 al lui Nlcodlm. care topește sugestii afine sensibilității sale din fluența meridională a liniei lui Matisse. Ne
place să descoperim aici acea știință consumată a aluziei stilistice, a citatului travestit cu periție pînă în pragul necesar decelării lui, pe care o au, în cuprinsul unei tradiții solide, sigură pe identitatea ei, creatorii unui stil savant integrînd firesc elementele unor stiluri ilustre, ceea ce suscită, la receptare, o tacită satisfacție a minții (mă gîndesc la un Petrarca sau Leopardi sau Carducci, la un Baudelaire sau Gide — la un Poussin, la un Matisse chiar, la un Luchian sau Petrașcu la noi).
Anii imediat următori lui 1948 se cuveneau să genereze necesitatea elaborării unui nou program de valori ilustrative. Prezentul revoluționar invoca momentele mari ale tradiției sale istorice — și aniversările acelor ani constituiau prilejuri de evocare: 1848. Lupeni, Grivița, 1907 — biruințele prezentului, aspectele inedite ale vieții în continuă prefacere din jur. prin solicitările lor ilustrative, impuneau o radicală mutație л mentalității artistice» o ieșire din zona contemplativului pur. Resimțirea acestei necesități, cu ce avea să dea mai bun. în primele momente ale înfruntării problemei, e punctată în

expoziție. Timpul însă oriunde ÎȘ’ cere tributul, cu oricîte etape arse. Momentul sincerității de viziune de care am vorbit va fi astfel necesar pentru realizarea unei autentice capacități de integrare artistică a noilor valori Ilustrative, ceea ce implica și o angajare de ordin moral. O înțelegere

I

ILIE PAVEL: Tirio, ulei pe pinza. nedatat fp. 32)
PAUL GHERASIM: Parc, ulei pe pinza, nedatat (p. 33)
BRĂDUȚ COVALIU: Poetul, ulei pe pinzò, nedatot fp. 34)
HENRI CATARGI: Natura statica, ulei pe pinza, nedatot fp- 37)
ION NICODIM: Portret, ulei pe pinzò, nedatot fp. 38)
ION BITZAN: Pò mint ferUI (irigații). acrilic pe pinza, nedatot (P· 3?)

nedogmatică a culturii figurative se afirma între timp prin eforturile obstinate și obscure ale aceleiași generații care începea, din 1955, să străbată etapele afirmării ei. Roadele nu întîrziau în unele compoziții consacrate lui 1907, care găseau tonul dramatic just sau virulența argheziană a invectivei — dar aveau să apară mai evidente Jn expoziția din 1961, consacrată portretului, a cărei temă era, de fapt, o nouă definiție a omului, în funcție de valorile morale impuse de primatul nou proclamat al muncii. O operă ca Portretul eroului muncii Gh. Belu de Al. Ciucurencu rămîne ca un simbol al realizărilor acelor ani: mai mult, ea marchează drumul artei lui Ciucurencu, cu efortul constant al necesității dublului tribut, al fidelității față de epocă, ce nu poate dobîndi plenitudine în afara fidelității față de sine; acest drum se va contura în ochii multora ca un exemplu. Recontemplînd ce a fost mai bun în portretele acelor ani (C. Crăciun și Ion Bitzan, Codiță, Pacea, Nicodim, Anghel și Irimescu, Ladea sau Maitec) — cu variatele lor implicații stilistice ce constituie o incitație fecundă a memoriei vizuale, o intensificare a calității recepției, ne veneau în minte vorbele unui mare istoric de artă, ale lui Kenneth Clark, și le aflam aici o strălucită ilustrare: «Chipurile ce ne privesc din trecut sînt cea mai sigură indicație pe care o avem asupra semnificației unei epoci. Desigur, aceasta de
pinde și de intuiția artistului care le-a portretizat . . . » T

E o axiomă, demonstrată de toate perioadele de înflorire din istoria artelor, că intensitatea valorilor ilustrative nu poate fi scindată de cea a valorilor decorative— și acest lucru n-a putut fi trecut cu vederea de expoziție, căci elemente sensibile din numeroase opere își răspundeau în acest sens : dintr-o natură moartă de Ghiață, dintr-un portret mai vechi sau dintr-un peisaj de Țuculescu, din Țăranca cu struguri a luiCorcescu, acea festivă sculptură în lemn, cu surîzătoarea sa interpretare a ornamentului baroc, din desfășurarea ordonată a vegetalului dezordonat dintr-o natură moartă a lui Catargi, pînă la încastrarea cromatică prețioasă de motive ornamentale a lui Pacea și noua ipostază pe care o da celei mai subtile compoziții decorative a figurii din arta noastră, Safta florâreasa a Iul Luchian, resuscitarea semnificativă a simțului pentru decorativ, care nu e simplă podoabă, ci funcționalitate expresivă, se conturează demonstrativ în această parte a expoziției ca o componentă intrinsecă evoluției artei noastre, spre a fi reluată mal* tîrziu, la un alt moment semnificativ al înțelegerii acestor valori esențiale. în compozițiile din 1970 ale unor Codiță

‘ « Iha f«ca« whlch look out ai us fi om tha pasț aia th« мнем Indication wa havo of tha moanlng of an epoch, Of courbe aoinathlng dopando on thè Insight of tha artist who poiч trayî them.,,»,

sau Ion Gheorghiu — cu ale sale exuberante grădini suspendate — sau în epuratele naturi moarte ale iluminatei toamne creatoare — veritabile exemple de «ultim stil»—a maestrului Henri Catargi.
Toate acestea însemnau, la începutul deceniului al șaptelea, robusta și diversificata maturare a personalității colective a artei noastre contemporane. Se formase în același timp un mediu mai dens al gustului artistic, în stare să asigure acel spațiu spiritual în care capacitatea creatoare a artistului, totdeauna dornică de a transgresa orizonturile, să se poată simți, în fața uneltelor, cu fermitate, pe propriul ei sol. Astfel» cînd aveau să se împlinească două decenii de la actul istoric de la 23 August, sărbătorirea aniversării putea solicita penelurile sigure și generoase ale reprezentanților noii generații. Și o amplitudine a viziunii se afirmă acum, atacînd cu vigoare marile teme» capacitatea ilustrativă devenind sincronă cu cea picturală» convingînd prin franchețea imediată a gestului artistic, printr-un sentiment vital de libertate interioară. O concepție a compoziției, perpetuată din epuizatele resurse ale crepusculului academic și naturalist, cu schemele sale patinate sau agreabil travestite prin seînte-ietoare reflexe ale efemerelor mode generate de impresionism, începuse să fie privită ca o soluție facilă și placidă, cu implicații morale negative ale grăbitelor sale disponibilități ancilare. Prin această atitudine ce angaja valențele etice ale conștiinței artistice
33
(•’.teegem cum momentul precedent al inge-ti:· a sincer.-tâțn de viziune era implicat ș aki ca etapă esențială într-un proces de ^generare a compoziției (proces care avea si cunoască și cunoaște încă impasuri ce n-au de-a face însă cu originara sa forță ntrínsecâ). Situat în jurul lui 1964. asemenea proces e ilustrat în expoziție prin roșu a· ut I. Bitzan. percutant ca un. «fș. cu apelul său simbolic al strigătului tr um?ltor a mare» masse de roșu inten-·. f'cită de rafinamentul graurilor și alburilor dn jur; de Aturvo lui L Nicodim. în care forme emblematice compun, pe cîteva linii dinamice esențele și într-o aură solară de gu ben preț os al mărilor de spice, un simbol actual al imemorialei bucurii a muncii cimpeneștt de N. fidkescu al lui Virgil Atmășanu. cu ritmurile sale solemne și patetice, in care s au topit, perfect congru* ente, elemente dm gravitatea expresionistă * lut Rouault și accente cromatice simbolice, spre a impune imaginației noastre gran doarea epică pe care în acești ani a asumat o, în spiritul culturii noastre, figura aceluia pe care Eminescu îl evoca drept « bărbatul plin de mimă și înzestrat de natură c-o minte pătrunzătoare și c-o fantezie energică », Poate
dintre toate figurile revoluționare din trecutul nostru, Bălcescu s-a dovedit cel mai aproape de sufletul contemporanilor — desigur pe motive foarte întemeiate, dintre care apelul statornic ce-l exercită asupra spiritului ideea că marile opere durabile se realizează prin dăruirea totală, eroică și tăcută, a propriei vieți. Figura nobilă a gînditorului și martirului revoluționar revine constant — de la efigia descărnată, spectrală și spiritualizată a lui Lucian Grigorescu, de la chipul transfigurat al lui Gh, Anghel l, cu acea austeră armonie vrednică de imuabilitatea eternă a sculpturii egiptene, la statura epică a conducătorului revoluționar, al cărui pas hotărît înainte suscita rezonanța istorică a revoluției — pînă la mai recenta compoziție a lui Octav Grigorescu, în care imaginea eroului cărturar, înconjurată, ca de niște umbre plutitoare, de chipui ile și episoadele slîșiatei sale vieți, e evocată, ca într-o nuvelă de G. Călinescu sau

în vreun episod de Carni I Petrescu. cu fasci’ nantele atribute romantice, întorcîndu-ni-se din trecut, î
asociată
ntr-o aură poetică, cu fervoarea inspirată a
admirabil desenului
• H.u.lnd IM. o .XMI.II. I. Kon... .cu|Mur, „
Pi e*.nt4t| In ·*ρo<í|í«, unu· l|| 4V.4 locul hou» Ц.
ce transpare ca o sinopia prin apele de culoare subțiată» devenită transparentă, parcă ale unui intonaco erodat de vremi și de intensitatea concentrată a contemplației noastre (eleganța narativă a frescelor tiepolești ne vine aici în memorie). Și am fi putut continua și cu alte opere» de similare inspirații spiritualizate, pînă la recentele sculpturi ale unor Mircea Spătaru, Paul Vasilescu sau Napoleon Tirón — spre a ilustra faptul că atracția statornică pe care a exercitat-o asupra inspirației artiștilor noștri chipul romantic al marelui exilat fără mormînt dezvăluie un nex mai adînc, dincolo de circumstanțele unei repetate tematici.
Aceeași amplitudine și diversificare a viziunii o intîlnim în inspirația vieții din jur, în peisaj sau în ceea ce se numea «scenă de gen ».
Și aici se poate recunoaște nu agila și indiferenta disponibilitate a penelului, ci oaplicație serioasă, tinzînd a face din fiecare operă o expresie concentrată atît a vieții cît Ş· a unei viziuni stilistice meditate: e ceea ce distingem în picturile unor Paul Gherasim sau I. Pacea, unor llie Pavel, Gh. lacob. Minai Rusu sau I. Sălișteanu — fiecare din e'e impunînd un stil personal, un temperament particular și un tipic echilibru de transfigurare a realului.
Din acest moment înainte devine de neînlăturat sentimentul realizării unei ambianțe omogene și specifice a acestei epoci a artei moderne românești.
îți poți da seama că artiștii se mișcă acum într-un mediu artistic pe care eforturile lor singure l-au construit, ca un răspuns solidar idealurilor de frumusețe și idealurilor etice ale societății a cărei parte vitală sînt. Ca orice biruință însă, și aceasta își are prețul în înălțimea dificultăților străbătute și în pregătirea spirituală de a înfrunta altele, niciodată legănat de iluziile ce le-ar putea oferi rezultatele. E însuși acesta sensul operozității vieții, pe care nici o societate nu este mai aptă de a-l inculca membrilor eh decît o societate socialistă cum e a noastră. într-o asemenea ambianță spirituală, s-a putut înțelege necesitatea neizolării de tipul umanității întregi, al civilizației din care facem parte. Și arta noastră contemporană se află indiscutabil în situația de a putea răspunde acum, în termeni proprii, sistemului de semne universal, fără teamă de alienare a ființei sale autentice. Reprezentanții acelei generații (sau mănunchi de generații) care au asigurat, printr-o surdă și instinctivă vigilență interioară, coeziunea și noua înflorire a acestei ființe, înlănțuind astfel eforturile lor cu cele ale generațiilor precedente1 — se află la vremea necesară expansiunii și diversificării capacităților artistice. Din acest moment al expoziției avem de-a face cu o istorie într-adevăr în mers, unde traiectoriile se ramifică, nedezvăluin-du-și încă punctele lor nodale — dar lăsînd totuși să se ghicească dedesubt o dezvoltare concentrică. De aceea de acum înainte o ordonare a peisajului artei noastre nu se putea încerca firește decît prin schițarea unor familii stilistice, într-o antologie capabilă să ofere ocît mai cuprinzătoare imagine — desigur fără

aroganța unor premature judecăți definitive — a bogăției și varietății reale. Lucru pe care expoziția nu l-a putut împlini, în ultima ei
1 Dacă am căuta să distingem, în spirit dialectic, atitudinea teoretică unitară a epocii generației ce se afirma între 1954 — 1964, am putea-o de pildă afla în acea năzuință continuă de a înfăptui legătura cu vechile valori ale tradiției și astfel am fi tentați a o considera ca una din acele « epoci cumulative » pe care un Ortega y Gasset le teoretiza în succesiunea generațiilor. într-adevăr apare evidentă în primele serii de opere preocuparea realizării unei omogenități între valorile moștenite și valorile proprii, ca o condiție indispensabilă a desfășurării viitoare a izvoarelor intime ale spontaneității și originalității, O conștiință surdă a necesității reafirmării unui principiu de continuitate se poate desluși în modul de a îndrăzni al multor opere de atunci (și fără fenomenele ce îngăduie să se observe în fiecare perioadă că ceva esențial se continuă — așa cum arăta unul din eminenții teoreticieni al istoriei — nu poate fi vorba de istorie). Acesta ar fi caracterul pus în evidență de o lectură verticală a operelor ! dar la o considerație orizontală, epoca ar putea pretinde a fi calificată drept « eliminatorie și polemică» — dacă nu pierdem din vedere că atitudinea artistică implicată în tonul acestor opere era o reacție necesară la cea a generației precedente, generație ce prezenta tendința involutivă de a se mulțumi cu acele metode de creație ce definesc idealul confortabil al spiritului academic tn artă, Prin definirea unei poziții față de această tendință, se afirmă treptat tendința compensatorie de a da o cît mai mare amplitudine de semnificații limbajului artistic — ceea ce vor realiza fără echivoc cei mai buni reprezentanți al noii generații, în anii de expansiune al maturității lor. In acest fel se va schița o oarecare omogenitate cu generația următoare, ce ar apare îndreptățită de a fi considerată, de data aceasta, printr-o continuitate directă, o epocă de tip cumulativ, parte, din pricina lipsei de lucrări (în limitele ce și le propusese), ca și din lipsă de spațiu x. S-a străduit totuși să sugereze, prin ultimele panouri, deschiderea spre viziunea murală, care e o tendință (de urmărit și în tapiserii!) a aceleiași generații conjugată cu năzuințele celei mai tinere — lucru perfect explicabil prin climatul de mari gesturi constructive al societății noastre — ca și ceva din varietatea de stiluri — recreate în forme atît de personale—în cadrul limbajului universal al artei de azi — guvernat de un impuls interior de rapide metamorfoze — de către o seamă din artiștii noștri, în spiritul unei nedogma-tice înțelegeri a legitimității tuturor stilurilor. O asemenea înțelegere a fost proclamată răspicat, încă din acel moment al înfloririi firești a capacităților artistice ale noilor generații, care făcuse limpede faptul că și aici, ca și în alte domenii ale culturii noastre, se schițase perspectiva unei dezvoltări organice. în spiritul acesta, expoziția a încercat să amintească și acest ritm alert, această prezență a artei noastre contemporane în lumea actuală a formelor. O pictură ca Mihai Viteazul a lui Virgil Almășanu — la care se adăuga admirabilul său nou Bocet pentru cei răpuși în 1907 — intenționează să evoce stilul compozițional de spontană proiecție murală al acestui artist, virtutea seismică a liniilor și a planurilor sale, cu acea capacitate expresionistă de a realiza din ritmuri și sinuozități o convingătoare hartă a intensităților emoționale, în care figurile par guvernate de acea «virtù informativa » a. umbrelor din Purgatoriul dantesc: «Secondo che ci affiggono i disiri e li altri affetti, l’ombra si figura.,.»2. Sau sublimata, geometrica reducție simbolică a lui Ion Nicodim evocînd curcubeul nesfîr-șitei speranțe la

orizontul luminii de aur a lanurilor de spice —al acelei eterne mediatoare între cer și pămînt — ne aduce în memorie cel mai semnificativ stil al acestui pictor, pe care l-am putut recunoaște cu incomparabilele virtuți de epură sensibilă ale desenului și culorii sale, cu înalta sa vibrație egală, în recenta expoziție organizată cu prilejul Congresului de Estetică de Dan Hăulică și Anatol Mândrescu la Muzeul de Artă al Municipiului. Sau acel montaj de imagini, folosind o tehnică mixtă modernă, și recupe-rînd pe planul expresiei și al unor noi relații semnificative, printr-o intensificare vizuală, secvențe culese din viața cotidiană, pe care de atîtea ori l-am întîlnit cu aceeași satis-

1 Potrivit programului ei festiv, expoziția a intenționat să ilustreze și patrimoniul de artă contemporană al colecțiilor publice și de stat, urmînd deci să fie organizată. în cadrul Muzeului de Artă al Republicii, numai cu opere din achizițiile acestora. Deschizîndu-se concomitent expoziții retrospective și în alte centre culturale, extensiunea acestui patrimoniu era dintr-odată limitată. Alte limitări aveau să se datoreze Inexistenței unei evidențe centrale globale (normal să includă și colecțiile fără caracter public, ca de pildă cea, destul de Importantă, a U.T.C, și răspîndlrea operelor tn diverse sedii etc.), precum șl mult prea lacunarelor achiziții de după 1965, lucru ce reflectă un sistem învechit și inoperant, ce se cere urgent revizuit (Inexplicabil faptul că nici muzeele, nici critica — cuvenlndu-so să asigure împreună calitatea și caracterul reprezentativ al operelor achiziționate — nu sînt aproape deloc Implicate),

• La Divina Commedia, Pure,, XXV, 106 —107 î
După cum dorințele ne-mplng șl celelalte sentimente, umbra își capătă forma.

facție vizuală și mentală ca mediu al inepuizabilelor resurse de investigare a armoniei nobile a formelor și a potenței simbolice și emotive a lumii cromatice ale unui artist ca Ion Bitzan. Cîteva din gravurile sale, cu acea la nesfîrșit dăruită inventivitate a compoziției de forme și culori într-un spațiu abstract, evocînd vitalitatea unor ritmuri esențiale, gravuri expuse nu departe, se alătură spre a ne aminti acea plină de hotărîre, mereu nouă, explorarea universului de forme prin care acest artist întruchipează — cu acel har al mîinilor românești ce-l ilustrase la altitudinea sa și un Brâncuși — o componentă deloc neglijabilă a spiritului artei contemporane, a ritmului trăirilor sale estetice. Un Mihai Horea, un Paul Gherasim, un llie Pavel (și cîți alții încă?) ar mai fi putut intra aici în sensul căutării de noi forme expresive, apte să urmărească acea expansiune creatoare a artei noastre contemporane, ce dă măsura spiritului acestei epoci. Căci epoci creatoare în istoria artei sînt — așa cum au demonstrat recent eminenți istorici ai artei medievale și ai Renașterii — acele epoci în care patronajul artistic — și în cazul nostru el este al spiritului ce guvernează întreaga societate — nu ajută numai pe artist să se afirme, ci îl încurajează să străbată noi drumuri, să urmărească ținte noi. Chiar dacă aceste ținte nu sînt atinse — o observație acută a lui Goethe ne amintește irecuzabil aceasta — cînd este vorba de o strădanie onestă, ea indică și taie în necunoscutul amorf o cale nouă, care, odată străbătută, va putea fi considerată drept însăși ținta atinsă. Prin explorarea universului de semne al lumii contemporane, a ineditelor năzuințe expresive, se realiza o comunicare mai directă cu puterile înnoitoare ale tinerei generații (ale celei avînd anii de naștere în jurul anilor

’40) care se află pe drumul afirmării sale, oferind de pe acum atîția buni auguri. Un pictor ca Horia Bernea s-a făcut cunoscut astfel ca o personalitate conturată, radiind virtuți regeneratoare ale destinului nostru pictural. Printr-o latură a creației sale ilustrată în expoziție de un peisaj drama tic din seria de inedită ipostază figurativă a Dealului, ale cărei ramificate implicații reflexive ni le dezvăluia o recentă expoziție personală — el pare să reia, pe un alt plan al spiralei evoluției — acea interioară, vulcanică ardere expresionistă a culorilor, cu un simț autentic al forțelor elementare, ce-o întîlnim la un Țuculescu (magistral revelată în expoziție prin cîteva opere din ultima perioadă, ca și într-un peisaj din 1945, cu rezonanțe din Van Gogh și goyești, ce ne întîmpină încă de la intrare) — și care prelungea o nuanță paroxistică a expresiei prezente și în culoarea lui Luchian (peisajele din Moinești) și la un Petrașcu, și care, desigur, devine relevabil și în zone mai depărtate ale picturii noastre. O componentă de sensibilitate expresionistă a viziunii picturale românești, de un timbru particular, ce se cere definit genetic în toată originalitatea lui, ar putea fi deci recunoscută în accentele vehemente și viguroase ale unui Bernea sau în cele de o feminină fantezie imprevizibilă a formelor și intensă ardere a culorilor, ale

Wandei Sachelarie Vladimirescu, în imaginația de siluete eruptive și’tropicale^explozii cromatice cu sondări ale unor zone de magică tensiune expresivă ale artef populare — din operele unei Mariana Petrașcu, în culoarea și ritmurile formelor unui Almășanu, în aprinderea interioară a 'culorilor unui Țuculescu. E încă o dovadă, pe care o aduce această expoziție, de bogăția de sensuri discernable în peisajul artei românești contemporane, ca și a faptului că o creație puternică, atunci cînd apare, cum. a fost cazul cu cea a lui Bernea, revelă totdeauna mai mult decît aportul unei personalități sau al unei generații.

Dacă acesta e itinerarul de semnificații al picturii, cel al sculpturii e puțin diferit, pașii lor dovedindu-se adesea neconcordanți. Sînt momentè în expoziție în care sculptura răspunde mesajului stilistic și spiritual al picturii, alcătuind oarecum o unitate de sens. Aceste momente sînt mai numeroase, mai pregnante după 1964, în perioada precedentă multe opere recuzîndu-se cu obstinație dialogului.-O inițiativă hotărîtă, închegată, a unei noi generații creatoare'în sculptură, avea să se producă mai tîrziu. Ceea ce era perfect explicabil : sculptura noastră venea cu o tradiție mult mai rarefiată, asupra mediului artistic românesc în afară de Paciufea n-au acționat personalități de formatul unor Andreescu, Luchian, Petrașcu -sau Pal lady, capabile să revele timbrul mai profund al unei «școli românești». Brâncuși, singurul care putea face acest lucru, cu copleșitoare evidență, trebuia să aștepte,,chiar în mediul în care a lucrat, unde era favorizat de un complex de împrejurări artistice, idecenii bune spre a-și impune semnificația fecundă a operei sale: cu atît mai mult aici se cuvenea o maturare din interior, care să îngăduie perceperea justă a lecției lui. Gh. Anghel avea să aducă, la un moment de tranziție, un mesaj atît de personal, constituit mai ales ’din imponderabile spirituale, încît înrîurirea artei lui, prea amenințată de corupție literară, va fi de alt ordin decît al fluxurilor vitale "imediate. Dincolo de cîteva personalități de excepție și izolate, este

o realitate că cele cîteva talente afirmate cu destulă ostentație în perioada interbelică nu izbutiseră nici pe departe a acorda sculpturii noastre ponderea semnificativă pe care încă de mult o dobîndise pictura. Un critic ca Al. Busuioceanu, care urmărise atent producția sculptorilor noștri în perioada amintită, avînd deseori prilejul să-și întemeieze o judecată de ansamblu, afirma revelator în acest sens; «Sculptura românească ramine în generalitatea ei mai degrabă sub nivelul unei arte reprezentative. Talentele nu lipsesc poate . . . Dar lipsa lor de experiență, timiditatea, lipsa unei solide cunoașteri a meșteșugului ies la iveală acolo unde mîna meșterului are de dat forme al căror limbaj este făcut pentru mulțime și pentru durată», Nu era inaptitudine a artiștilor, lămurea criticul, ci «o artă neîndrumată și neîncurajată», statul ignorîndu-și total «îndatoririle de neînlăturat», negîndind de loc la «organizarea și încurajarea muncii artiștilor». O asemenea moștenire nu se putea să nu lase
urme și în primele decenii după 1944, exemplul probității artistice al unor artiști din generația precedentă ca, de pildă, Medrea sau Jalea, a căror, artă nu avusese asigurate la vremea primei ei expansiuni condițiile generoase ce le reclamă realizările monumentale — năzuința . majoră a sculpturii — un asemenea exemplu avea să aștepte lenta ascensiune a unor noi generații, spre a da roade — roade însă ce trebuiau să implice o mutație radicală, ducînd la rezultate aproape de necomparat în spiritul lor. Desigur că redescoperirea lui Brâncuși, și, prin el, a tradiției populare și a sculpturii moderne, avea să joace un rol hotărîtor aici; într-atît, încît acțiunea lui era capabilă să obnubileze cu totul noțiunile de influentă sau imitație, marele artist tinzînd să asume dimensiuni mitice, să devină la un moment dat pentru sculptura noastră mai tînără un fel de erou-ctitpr, asemeni unui Homer pentru literatura europeană, îndreptățit, ca și.acesta, la vorba sublimă a unui Goethe : « Doch Home-ride zu sein, auch nur als letzter, ist schòn » (să fii homerid, chiar și cel de pe urmă, e frumos). Dar motivul acestei mutații era în realitate de un ordin mai imediat, vital pentru o artă ca sculptura, care în altă atmosferă socială devine aproape o altă plantă. Talentele nu mai erau acum (spre a folosi tot cuvintele cu greutate ale vechiului critic) «înăbușite de condițiile grele ale vieții și slaba încurajare pe care o pot aștepta », într-un mediu vital pe care sculptura noastră nu-l mai încercase niciodată, era firesc să se ivească la timpul hărăzit talentele neașteptate. I
Ca pe un astfel de talent saluta critica în •toamna lui 1964 pe G. Apostu, un tînăr artist ce se îndreptase spre sculptură, împins -de forța interioară incoercibilă a unui sentiment pentru energia volumelor în spațiu. Ceea ce trebuia să-l ducă spre forțele primordiale, elementare, ale naturii și să se manifeste firesc prin necesitatea unei sculpturi de «taille directe», artistul atacînd la început piatra, cu un sentiment smerit și aspru pentru frumusețea formelor rudimentare. Se putea citi aici un demers radical, ceea ce avea să însemne o salutară cezură implacabilă în rutina modelajului naturalist și academic. Expoziția a marcat acest moment, subliniindu-i importanța prin asocierea cu afinitățile de sentiment al elementarului din operele lui Țuculescu, larg cunoscute și celebrate tot în acel an. cu prilejul marii retrospective. Opera lui Apostu nu va întîrzia să se dezvolte cu autoritate din impulsul ei originar, amplificîndu-și și aprofundîndu-și mesajul; lemnul devenea un material preferat al sculptorului și în el imprima o rezonanță de evuri silvestre imemoriale, în care lumea copacilor umplea orizonturile vechimii («Acum cinci sute de ai, Numai codri îmi erai»); căci lemnele lui aduc ceva din pulsația nodurilor de

rădăcini ce biruie indiferența întunecată a geologicului sau din statura patetică a solitarelor trunchiuri gigantice, tesimțite ca niște stranii personaje dintr-o arhaică mitologie, a căror viziune îți dă senzația că te afli în fața ultimilor soli al unui de mult uitat tezaur de înțelepciune
al naturii. Tensiunea dramatică a volumelor sale, Apostu a izbutit s-o facă transmițătoa-rea unui, sunet fundamental, neîntrerupt — ca un cantus firmus — al acestei înțelepciuni, care ai se pare a fi sentimentul imperios al regenerării morale a omului : ritmul spiralat energic, ce se reface la nesfîrșit, parcă forînd obstinat un mediu ostil, e «îndreptățirea ramurii obscure », în fantezia silvana a Fluturilor; iar tema sa majoră, Tatei și fiu, încorporează în forme plastice, primare ca înseși hieroglifele naturii, acel mit al paternității, al transmiterii unei imemoriale moșteniri, al solidarității continue a treptelor de străbuni, ce pare a fi congener cu spiritul viu al acestei culturi (de-ajuns a ne gîndi la prezența lui la Eminescu sau la Arghezi). Inspirația lui Apostu apare în aceste opere perfect aderentă la acea constantă năzuință de adevăr ce fundamenta respirația amplă, gestul grandios convingător al compozițiilor realizate la momentul 1964: confruntarea lor în expoziție e revelatoare.
«Cioplirea» («la taille directe») a dat un impuls vital sculpturii noastre, ¡ar piatra, atacată cu o vocație nouă de simplitate și sinteză, a solicitat mai adînc și mai convingător inspirația și a resuscitat sentimentul monumentalului și al puterii formelor simbolice, transmise și de lecția mereu vie a lui Brâncuși. Cîteva sculpturi vin în expoziție să ilustreze cu varietate acest nou simțămînt al adevărului pietrei, căreia dalta îi comunică imediat capacitatea de proiecție simbolică a emoției interioare (constituirea taberei de la Măgura poate fi corelată direct cu energicul drum rapid străbătut de generațiile tinere de sculptori, după impulsul fundamental din 1964). Iar lemnul, cum se știe, a devenit un mediu predilect — originea acestei direcții se cuvine căutată tot la Brâncuși — și pare să evoce un spațiu artistic fără soluții de continuitate, căci caracterul rustic și străvechi al civilizației noastre populare, lumea ei de simboluri adînci a izbutit să se împe-recheze firesc (și ceva similar e sesizabil și în unele tendințe ale tapiseriei) cu elaborarea cultă, meditată, a formelor. în acest sens, Victoriile, Porțile și Păsările lui Ovidiu Maitec ni se par exemplare: ele au, savant meditată, o forță emblematică, în sensul strict, originar al cuvîntului, căci se încadrează în orice mediu ambiant, cît de prețios, ca o formă dotată cu energia de a-și afirma o mai înaltă valoare, pentru că e aptă a declanșa acea memorie mitic-simbolică a evenimentelor originare ale miraculosului destin al omului în univers.
1 bată această fundamentală experiență a sculpturii în cultivarea cioplirii directe, cu un renăscut sentiment al formelor elementare, contribuia la o mutație cardinală și în sculptura modelajului, care regăsea și ea sentimentul esențial al energiei expresive a volumelor — inseparabil de limbajul genuin al sculpturii. Prin aceasta se regenera și simțul monumentalului — regenerare prefigurată în vehemența volumelor unui Naum Corcescu, ce trece dincolo de naturalismul descriptiv al formelor -elocința romantică aflîndu-și sunetul ei autentic, gestul convingător, prin concentrarea energiilor spre timbrul esențial inte-

rior — lucru pe care-l realizează în variate ipostaze temperamentale — sculptori ca Mircea Spătaru, Constantin Popovici sau Paul Vasilescu. Dacă ne reamintim cele patru mari neajunsuri ale viziunii monumentale tradiționale (viziune solemnă, exterioară, comportînd distanță și lipsă de dinamism genetic) — am putea descifra în cîteva opere conștiința necesității ieșirii din aceste impasuri, ca și încercarea de a se imagina o so uție (soluție mai puțin radicală decît cea — lung meditată — a lui Brâncuși, pentru care problema elaborării unui nou concept al monumentalului nu se putea să nu fie o problemă centrală), Expoziția a ținut să marcheze asemenea preocupări. Interesantă e, în această direcție, schițarea unei noi atitudini față de evocarea marilor figuri istorice, atitudine în care ni se pare a regăsi ceva dintr-un spiritai istori-cității de pure esențe populare și romantice

— ilustrat la noi de un Eminescu, numai, șl de un lorga, Nu-ncape îndoială că s-a simțit
cît de cît limpede necesitatea eradicării convenționaliiăților declamatorii, vulgarizării pozelor eroice, vacuității scenice a gesturilor, înțelegîndu-se de asemenea prea bine că nu se putea recurge la soluția unor mixturi stilistice, mai mult sau mai puțin congruente, de tipul Mestrovici. O lecție a transfigurării plastice a sunetului interior convingător se afla în sculptura lui Gh. Anghel. Ea ar putea fi invocată ca o tradiție a purității expresive, în spiritul căreia generațiile mai noi aduceau, ca Mircea Spătaru, în Horla, prezent în expoziție, sau în mai sus amintitul Bo/cescu, un ton personal și un patos al tensiunii lăuntrice a formelor, o finețe a aluziilor și a nuanțelor ascetice, sau, ca Paul Vasilescu, neașteptate soluții de ingenuitate, Mircea cel Bâtrîn al său fiind în acest sens de o mare complexitate expresivă, asupra căreia merită a zăbovi, în evocarea figurii acestui domnitor care rămîne în tradiția noastră istorică — așa cum, cel dintîi, arăta Eminescu — un simbol
al năzuințelor de neatîrnare și care, iconografic, ne e prezent în memorie prin bizantina frontală efigie de mare feudal de la Cozia —- sculptorul a pornit evident de la imaginea «moșneagului», « atît de simplu, după vorbă, după port », din Scrisoarea lll-a, dar, cu uimitoare intuiție, a mers mult mai adînc în miezul viziunii eminesciene. Căci Eminescu absorbise o ancestrală viziune populară, care nu era în fond decît expresia unei naturale comunicări umane învingînd convențiile aulice și ierarhice: domnitorul nu e un stăpîn care stă dincolo, izolat ca un basileus bizantin într-o consangvinitate divină. Altul e orizontul proiectării sale: «Ce vrednic și cu vîrtute Român a fost Măria Sa ! » . . . (Eminescu). Cînd e «brumă-riu », el poate fi craiul din Câlin Nebunul care « iesesara’n prispă să stea cu țara de vorbă » sau poate П, cu simț adînc al umorului popular — pe care-l avea și Creangă — arătarea năzdrăvană din Mirón și frumoasa fârd corp:

«lată vine și-mpăratu-i/Ce zîmbea cu mutră hîtră/ El la mers cam legănatu-î ... ». E mult mai mult aici decît un sentiment al burlescului, figura hîtră a bătrînului e cea a purtătorului unei înțelepciuni gnomice — romanticii germani cunoșteau aceasta — ea contopește, într-o arhaică tipologie indo-europeană — pe erou, mag, rege și profet, /И/rcea cel Bàtrîn al lui Paul Vasilescu e această străveche figură ce-a supraviețuit în memoria milenară a poporului nostru și ale cărei esențe au fost înțelese și sublimate de geniul lui Eminescu ; ea se întîlnește cu figura mitică a «șugubățului divin»(«dergòttlícheSchelm »), care e unul din arhetipurile ființei

primordiale responsabile de creație și civilizație, o făptură adamică sau prometeică: printr-un fenomen familiar culturii literare și artistice, un «topos» se contopea astfel cu un «arhetip», Relația cu origini e nobile și adîncurile insondabile ale unei asemenea inspirații e desigur responsabilă de forța genuină nescăzută în construcția figurii și în modelaj, capabile a compune, la orice schimbare a punctului de viziune, o altă atitudine și o altă expresie, ca și cum personajul și ar povesti singur fabulosul ființei sale, ce pare venind dintr-o eră mitologică, ieșind dintr-o pădure nesfîrșită, cu o pelerină dintr-o materie inso-
lită, ca o fluentă scoarță de copac încremenită în volburile ei. Silueta, cu o curbură ușoară, pare într-un echilibru fragil, dar gestul brusc de sprijin pe spadă e atît de imperios încît sugerează o fermitate de alt ordin decît cel contingent. Modelajul, deși realizat peste tot din volume și concatenaci energice (evocînd vigoarea ritmurilor tumultuoase, ale modelajului sculpturii romantice - un Fréault, Baiye, un Daumier — în perfectă consonanță cu acea, prezentă aici, infuzare de nouă substanță simbolică unor vechi teme, și ea tipică spiritului romantic), nu disimulează, ci, dimpotrivă, subliniază exiguitatea forței fizice a personajului, însă toate aceste debilități sfîrșesc, prin acumulare și ostentație, a Impune un efect paradoxal, de Inflexibilă forță supraumană, căci potrivit observației, de adînci reverberații, a lui Pascal, «toutes les faiblesses très apparentes sont des forces », Rotind privirea în jurul feței, aceasta pare a-șl dezvălui mereu o nouă expresie flzionomlcă ; cînd cea a figurii bărboase impetuos avansate a unui profet rnichelangiolesc (lezechiel sau, mult mai apropiat, Sf. Petru din «Judecata de apoi»); cînd cea de seninătate înțeleaptă, sau de solemnă siguranță regală; de șăgalnică bonomie familiară; de iritare arțăgoasă sau de scrutare premonitivă. Toată această mobili
tate expresivă alcătuiește o țesătură de aluzii ce se condiționează mutual, generînd, din nou, un efect paradoxal, Menținerea imaginii într-o ambiguitate a sublimului și clovneriei, pe care atît de mult o admirau romanticii la Shakespeare și Cervantes, și pe care un Hoffmann o mînuia cu dexteritate, e implicată aici. Opera e evident realizată ca un severe ludere, accentul fiind mutat continuu cînd pe severe, cînd pe ludere. Metoda, ușor de recunoscut, este cea a ironiei romantice: contrariul persiflajului și frivolității, aceasta e profund serioasă, fiind « pură anagramă a naturii » (Jean-Paul) sau « bufonerie transcendentală » (Schlegel). Unul din principalele ei demersuri, simularea sacrilegiului, are funcția de a aprofunda respectul, de a-I face mai pur și mai spiritual r. în ultima analiză, e o metodă de creație ce urmărește o revocare continuă a dogmatismului staționar, o smulgere din impasurile paralizante ale poncifurilor, ale solemnității emfatice sau austerității ipocrite, con-solidînd rezistența față de facilitățile patosului și de unilateralitatea spiritului, lată fundamentele seducției acestei opere, gravitatea angajării sale, pe care numai spiritele superficiale și filistine o pot trata cu suficiență persiflantă, ca pe un capriccio estetic. Limbajul ei, departe de plicticoasa solemnitate grandilocventă, are un ton de familiaritate, căci pare țesut din populare esențe paremice, și e capabil de a conferi și asigura popularitate unui monument cu adevărat integral, căci în sensul total al termenului, monumentum nu e numai semn de recunoștință, ci și solicitare a gîndirii (rădăcina lui «moneo» fiind « men », a gîndi), resurecție a amintirii. A unei amintiri care e în măsură — cum ni se dezvăluia limpede mai înainte — să meargă mai

adînc, pînă la regeneratoarele straturi arhetipale ale ființei noastre. Putem recunoaște în această sculptură, cu a sa seducătoare virtuozitate și în același timp străvezie complexitate de relații, operă a unui reprezentant al tinerei generații de artiști, același program necesar al unei viziuni sincere și anti-retorice, cu care începeam acest itinerar, arătîndu-l ca al doilea impuls esențial al evoluției artei în acești ultimi douăzecișicinci de ani. în afară de rostul dialectic ce i-l subliniam, un asemenea demers mai e în măsură să dezvăluie, fără ostentație orgolioasă, în cuprinsul istoriei recente a artei noastre, prezența constantă a unor dimensiuni dincolo de estetic a artei, funcția ei vitalizantă. De vreme ce-și Propune mereu să ne disloce din confortabi-ele și anihilantele habitudini vizuale și mentale, arta poate asuma, pe lîngă funcția ei generală de a întrupa idealurile noi, și o funcție mai imediată, fiind în măsură de a ne salva de imperceptibila metamorfozare in automate acționînd mecanic și a ne readuce continuu în fluxul generos al mobilității și sensibilității vieții. Căci e un adevăr adînc, nu o simplă metaforă, afirmația lui Goethe — pentru care arta era intensificare a vieții, așa cum ea este și în gîn-

1 O anuliiü filosofică a Ironiei, ca cea a lui Vladimir Jan-keldvltch (L'/ron/·, Paris, 1936) pune în evidență, printr-un vast examen al surselor, asemenea implicații.

dìrea unei glorioase școli de istoria artei — că o operă nouat care ne întîmpină cu ine* ditul ei, contemplată cu reculegere, creează în noi un nou organ. Artistul capabil de totală sinceritate și lealitate, care ajunge să pună mai multă semnificație în opera sa decît dorea el însuși, poartă în suflet mai mult decît propria lui artă. Deoarece el se află unit, prin creație, cu forțele fundamentale al vieții. « Artistul care creează mînat de simțul estetic — ne-o spune autoritatea unui Curtius — ajunge totdeauna să creeze mai mult decît pura frumusețe ». Și, în consecință, el oferă mai mult decît o invitație la plăcerile tihnite ale contemplației, deoarece suscită în noi sentimentul activai datoriei față de desăvîrșirea noastră interioară, ce e un semn al ascensiunii umanității. Deoarece pot fi implicate într-un asemenea fundamental proces spiritual — dincolo de simplul mesaj artistic — operele generațiilor ce au izbutit să dea o structură coerentă ultimelor decenii ale artei noastre, conferă încă o semnificație, superior educativă, prezenței și dialogului lor în această expoziție. Expoziție ce li se datora, ca omagiul cel mai simplu și firesc al unui efort, care știm prea bine că nu-și caută mulțumirea decît în purul gest de a fi întîmpinat. în fond, artistul nu creează niciodată în speranța vreunei răsplătiri — erau prea în măsură să știe acest I lucru, cînd îl afirmau, un Gustave Flaubert sau un I homas Mann. Ci el se simte răsplătit cînd opera lui e cunoscută, considerată cu seriozitate și confiență. Indiscutabil cea mai pură și înaltă întruchipare a poeziei ce-a fost hărăzită acestei planete, Mozart, către sfîr-șitul prodigioasei sale cariere publice de virtuoz și compozitor, nu declara, covîrșit de emoție, că adevărata, cea mai răscolitoare răsplată — putem aminti noi aceasta, cu o reflectată ironie după clamoroasele pagini de mai sus — o aflase într-un stiller Beffali într-o « reculeasă aprobare »?

După atît de mult despre artă, se cuvine și puțin despre critică. Lucrul care a justificat și, s-ar putea spune, a reclamat această expo-ziție-eseu, a fost, fără îndoială, existența unei perioade de timp ce făcea posibilă sesizarea unui nex istoric, a unei unități de sens.

Trecerea a cinci luștri (și lustrarti, perioadă de cmci ani, era, într-o străveche tradiție europeană, cea a trecerii în revistă, a bilanțului) îngăduie definirea aporturilor specifice ale generațiilor, avînd în vedere că un răstimp de aproximativ cincisprezece ani trebuie luat în considerare între datele de raliere ale acestora. Problema ce se punea imediat după aceea era adoptarea celei mai potrivite metode pentru demonstrarea vizuală a contribuțiilor ce defineau profilul particular al generațiilor, Prezentarea unei suite de personalități artistice, grupate pe vîrste și momente, n-ar fi fost nicidecum aptă să sugereze o problematică specifică, să ofere o Imagine a impulsurilor interioare ce au structurat un moment, o epocă. S-ar fi ajuns la o Juxtapunere ce n-ar fi putut evita haosul, Pe cînd o ocultare, atît verticală cît și orizontală, a
cronicărească, de tipul
vocilor generațiilor, era singura în măsură de a duce la descoperirea unei unități de sens, a acelui sistem ideal unitar de forme diverse ce constituie «stilul» unei faze istorice. în felul acesta, succesiunea momentelor individualizate, deci capabile a-și impune accentul lor istoric, putea dobîndi acel ritm ce transformă succesiunea «panorama», în istorie.

Expoziția a urmărit deci o definire a personalităților în însuși procesul de definire a fazelor istorice reprezentînd aportul generațiilor. Dar toată această operație a presupus angajarea unui simț critic al valorii estetice. Orice întreprindere de istoria artei ce nu ajunge, prin complexul de relații pe care-l propune, la afirmarea unor atari valori, rămîne la jumătate de drum, sau cade în afară ca o contribuție auxiliară sau sfîrșește într-o confuzie uneori jignitoare prin cacofonie. Aceasta înseamnă, răspicat, că însăși claritatea expunerii istorice - cînd ai de-a face cu documente de tipul operelor de artă – este rezultatul exercitării simțului critic al valorii estetice a acestora l.

1 Cf, In difbt »on», ça υ conduite a ţrudiţllloi disciplinei. (ovvnt >i Ihv Wuysof an An HUtüflun (Addi'ti* of K, Ciut κ to Washington'* Cosmos Club) In Ihi» ConnoitHur, dvç, 19/2.

calificarea ca artă nu se face în mod total, absolut, căci e vorba totdeauna – cum amintea de atîtea ori Croce – de o calificare a potiori nu ab integro, cu alte cuvinte, ceea ce se efectuează e o operație de clasificare. Urmează de aici că sînt vizate și acele opere ce pot interesa eventual numai fondul istoriei gustului – inseparabil de înalta creație artistică, așa cum e literatura de poezie – însă și în acest caz e necesară o discriminare între operele ce ilustrează o orientare de gust printr-o invenție artistică sinceră, plină de prospețime, și cele ce nu sînt decît reziduuri sau degenerări produse de o parazitară trîndăvie a spiritului.

Prin urmare, prima operație ce s-a impus, dictată de însuși procesul interior al oricărei încercări de istoria artei, a fost cea de selecție, de clasificare a operelor. În cazul unei expuneri scrise discursive» acest proces poate apărea eventual mai explicit. însă, oricum, ceea ce timpul împinge spre uitare» nu va intra decît cel mult ca referință antitetică. Cînd e vorba de o expoziție, operele alese vorbesc însă, atît prin elementele lor. cît și prin relațiile în care sînt situate» despre ceea ce. și pentru ce, a fost lăsat deoparte, ca și despre ceea ce li s-ar putea eventual asocia.

Cel care nu distinge tăcerile și reverberațiile ce însoțesc un sunet» acela n-a sesizat însăși calitatea sunetului respectiv,

Un ritm al succesiunii generațiilor apare mai clar după individualizarea fiecăreia în problematica și năzuințele ei» în raporturile-i dialectice, O asemenea individualizare a fost obținută prin metoda raportării unei opere la alta» prin punerea în relație a operelor» descifrînd acele elemente de limbaj care își răspund, E ceea ce colegul Dan Hăulică numea» subliniindu-i prin repetare importanța, lec-turc operelor și e o datorie a aminti aici inițiativa și sagacitatea sa în această operație de. sesizare și clară definire a relațiilor semnificative» în relevarea liniilor de structură — putîndu-se afirma că această expoziție îi datorește claritatea discursului ei, Ún discurs rațional» care a reușit să evite însă rigidi-zarea și generalizarea subtilităților limbajului formelor, tocmai prin menținerea acestor corespondențe în limitele riguroase ale elementelor de esență artistică, ale celor ce definesc mesajul specific al operelor,
« Lectura» pe care expoziția a propus-o s-a străduit să ofere acele sensuri capabile de a expune structura semantică generală, însă fără îndoială că această analiză putea fi dezvoltată, și nețînîndu-se seamă, la nevoie, așa cum s-a procedat, de prejudecata granițelor artizanale, și alte corespondențe semnificative, alte leit-motive revelatoare ar fi putut amplifica dimensiunile interioare ale artei noastre contemporane (am semnalat de pildă acel leitmotiv expresionist). Cu un număr sporit de opere și cu putința de a extinde peisajul la teritoriile fructuos exploatate de artiștii noștri în ultimul deceniu (și, în acest sens,
expozițiile organizate cu prilejul Congresului
IM
de estetică, din septembrie 1972. trebuie avute în vedere ca un complement necesar ilustrării acestor douăzeci și cinci de ani de artă românească, evident imposibil de cuprins în complexitatea lor, în limitele restrinse ale spațiului expozîțional avut acum la dispoziție). o asemenea metodă de lectură, apli-
cată și unor limbaje în aparență eterogene, și-ar fi dezvăluit poate și mai spectaculos eficacitatea euristică. Ar fi fost descoperit astfel, de pildă, faptul că răspunsul la unele din problemele majore, ridicate conștiinței morale de progresul tehnic al civilizației actuale, e un răspuns formulat în cele mai
sen-aju-con-sînt uni-
moderne forme ale expresiei plastice, care însă se integrează unor constante spirituale expresive denotînd înrădăcinarea în tradiție. Căci valoarea unei astfel de « lecturi » rezidă în faptul că folosește. în concretețea ei, vechea metodă ermeneutica : șurile operelor sînt demonstrate cu torul contextului, ele sînt revelate prin stanta raportare la întregul din care parte organică. în același timp întărind talea de sens a acestuia, într-un continuu
iluminant « cerc al înțelegerii ».
Ințelegînd să ofere și o inițiere, pentru privitor, pentru noul «lector», o expoziție astfel organizată (de altfel în spiritul unei moderne tendințe muzeistice) acordă și încercării critice o nouă prospețime și o nouă tensiune interioară. Deoarece criticul se află astfel în situația de a mînui direct materialul
său — operele de artă — fără intermediarii falacioși ai fotografiei și memoriei — și, mai mult încă, de a evita Intelectual izarea a posteriori, căci el are prilejul să se exprime prin chiar elementele intuiției sale, reducînd la minimum capacitatea alienante! a cuvîntului. Opera se oferă în realitatea ei concretă, imediată, și ai

senzația că singură își pronunță sensurile. în totala, practic inepuizabila sa capacitate energetică, putînd eventual radia în cele trei dimensiuni ale timpului, o simți mai mult decît ca un microcosm, ca un adevărat mîcroeon (spre a folosi o inspirată formulă a lui Walter Benjamin). Lucrînd astfel cu operele, ai în același timp senzația realizării acelei « relații nemijlocite intime și pline de viață», pe care Curtius o socotea drept specifică studiului «textelor», și constituind marele avantaj al istoriei literare față de istoria artei. Și, într-adevăr, operele se oferă în această împrejurare ca niște texte, ca niște, etimologic vorbind, adevărate țesături, ale căror fire și noduri și canavale se disting de la sine, chiar și subtilul, apărînd nu ca o argu-ție suprapusă, ci — spre a ne menține în același cîmp etimologic — ca firul de dedesubt, descoperit printr-un gest spontan de familiaritate cu laturile ascunse ale meșteșugului. Un alt avantaj al studiului pe «texte », subliniat tot de Curtius, e indiscutabil fap tul că realizează mai tangibil acel «prezent atemporal », ce îngăduie sesizarea fluxului continuu al trecutului în prezent, acesta din urmă descoperindu-se evident drept ceea ce a fost totdeauna: permanentul atelier al tradiției. în acest sens, acele elemente ce apăreau deseori — cum notam mai sus — ca trimițînd la matca sensibilității românești, sînt înseși ale operelor, nu ale unei demonstrații exterioare. Este adevărat că iruenta capacitate de a se universaliza a limbajului artistic, « planetarismul » său, apare azi ca un lucru evident. Eroarea constă în a crede că aceasta duce la anihilarea expresiei specifice. Așa cum «personalitatea» a fost o cucerire tîrzie a umanității, trebuind atîtea secole pînă ce un poet s-o proclame «bunul suprem al copiilor pămîntului », la fel « personalitatea colectivă » e o cucerire și mai recentă, pe care, numai iluzio-nîndu-ne, cum alții s-au iluzionat și relativ la cealaltă, o putem considera la crepusculul funcției sale civilizatoare, Cine ascultă nemijlocit limbajul operelor de artă, — așa cum expoziția, prin metoda ei, propune necontenit — va înțelege că, oriunde, acest sunet poate fi sesizat încă puternic. Autentica expresie universală poartă în ea armonia acestor două voci ale conștiinței umanității de azi: cea a personalității individuale și cea a personalității colective.

In ultima analiză, mînuirea operelor înseși cu darul lor de a se oferi cu o pluralitate de sensuri, ca și structurarea unui «discurs » din acele elemente ce se dezvăluie mai expre-sive nu în sine, izolate, ci prin repetată confruntare. în contextura lor, un asemenea procedeu se dezvăluie pe parcurs a nu fi decît cel pe care psihologia recentă l-a descris ca metoda genetică a oricărei opere de artă de lapt a oricărui produs al spiritului, con-
stînddin mecanismul «makingand matching»1. Un asemenea travaliu (și cel care scrie poate invoca și experiența de acum cîțiva ani a expoziției « Luchian înnoitorul ») îți oferă senzația vitalizantă de a acționa într-un mediu spiritual omogen, neviciat de discontinuitatea cunoscută a straturilor experienței omenești. Căci, refăcînd similara operație asupra formelor naturale efectuată de artist, el constă de fapt într-o intensă și pasionantă contemplație a materialului inexhaustibii al formelor artistice. Ceea ce ne conduce la luarea în considerație a unui aspect esențial al oricărei încercări critice de istoria artei, și anume «subiectivitatea». Termenul, inevitabil, deoarece cel mai propriu în acest context, nu poate trece fără o explicație. « Subiectivitatea » aceasta trebuie înțeleasă nu în sensul comun de «arbitrar», de «capriciu al momentului » —ci în cel filosofîe, de « procedeu speculativ » pe care Hegel îl opunea « rezonării »: în termenii logicii

sale dialectice, subiectivitatea e adevărata formă a obiectivității, căci în procesul autoconștiinței și al cunoașterii adevărului, forma autentică a realității ajunge concepută ca subiect, Dar această «subiectivitate» a procesului cunoașterii dialectice dobîndea adevărata ei valoare prin desprinderea, efectuată de gîndirea marxistă, de pe planul metafizic și situarea în totalitatea complexă și antagonică a realității istorice. Deci nu e vorba aici de o falsă subiectivitate, ci de cea reală, necesară, ce coincide cu adevărata «obiectivitate», constituind metoda intrinsecă a ceea ce în noua concepție despre istorie, dezvoltată, dincolo de Schelling, din hegelianism, se înțelegea odată prin «intuiție intelectuală ». Pe urma acestei inerente «subiectivități », ramine (spre a aminti o vorbă a lui Panofsky) « binecuvîntarea și blestemul » (« der Fluch und der Segen ») oricărei interpretări de istoria artei faptul că obiectele artistice nu pot renunța niciodată la pretenția de a fi considerate într-un mod care să nu fie simplu istoric. E ceea ce arătam mai sus prin necesitatea simțului valorii estetice a acestor obiecte ale interpretării. Exercitarea acestui tip sui-generis de eseu istoric e departe de a acorda satisfacția palpabilă oferita de ceea ce se înțelege prin studiu istoric « pozitivist », acea pasionantă activitate a memoriei și inteligenței comparabilă cu cea a unei operații detective, care constă în aserțiunea demonstrativă a unor date incontestabile. Interpretarea de istoria artei, rezul-tind din exercițiul mai mult sau mai puțin condiționat al spiritului critic al valorilor artistice, cu conștiința capacităţii lor polisemantice. rămîne mereu deschisă, ca o fagă-duială făcută unei viitoare interpretări, E sentimentul cu care organizatorii acestei expoziții au lucrat și e spiritul în care ei o propun. Strădania desțelenirii unei căi, echi-valînd cu însăși ținta atinsă — spre a repeta adîncul adevărat sus-amintitei maximegoethe-ene — e vorba, în ultima analiză, de o invitație la drum. THEODOR ENESCU

‘ Cf. E. II. Gombrich. Art and Illusion, London, 1962, PP» 62-63» 148—160 ote»

PROFIL

Cu ocazia sărbătoririi sculptorului Gheza Vida — la aniversarea vîrstei de șaizeci de ani — în salile Muzeului județean din Baia Marea fost organizata o amplă expoziție cuprinzînd un număr de 25 de sculpturi (10 martie —3 mai).

Pe lîngă lucrările mai vechi (Răscoala, Femeie purtînd o greutate, Țărancă odihnindu-se, Miner lucrînd), au fost expuse sculpturi realizate în ultimii ani (Fata pădurii, Omul nopții, Omul dintre focuri, Omul apelor, Sfatul bătrînilor, Amintiri din copilărie etc).

SCULPTORUL GHEZA VIDA

« . . . aluatul din care am fost zămislit eu și neamul meu era tare ca piatra din Munții Maramureșului », citim în memoriile de război ale lui Gheza Vida, cuprinse în culegerea «Voluntari români în Spania». Cu greu s-ar putea găsi o mai bună explicație generală pentru întreaga existență a artistului care — la 23 februarie — și-a sărbătorit a șaizecea aniversare. Abordarea creației lui «pe capitole» — «viața» și «opera» — conform monografismului tradițional ar fi, de la început, semnul unei evidente neînțelegeri; presupunem că această creație poate fi urmărită numai luîndu-se în considerare ceea ce Ortega y Gasset înțelegea prin complexul de acțiuni și atitudini denumit a trai «în formă», a exista cu stil.

Observăm că ideea existenței artistului, concepută ca «operă de artă» — idee mai veche, nu numai a secolului trecut, zgomotos și divers repusă în circulație de avangarda cea mai actuală — își găsește verificarea în persoana lui Gheza Vida cu o exemplară coerență. Toate îndeletnicirile și ocupațiile sale fac dovada unității de gîndire, chiar și cele care, la o privire superficială, atentă la spectaculosul exterior ar apaie drept curiozitățile și hobby-urile artistului — celebra seră cu cactuși, inepuizabil «depozit de forme», neostenitele drumeții în zona de predilecție, Maramureșul, adevăratul lui « pămînt anteic ».
Intr-o vreme în care fenomenele de înstrăinare, de alienare artistică, sînt destul de numeroase, această remarcabilă unitate vine fără îndoială dintr-o dezvoltare firească. Egal cu sine în datele esențiale, Gheza Vida este un om al unui anumit loc, este « înrădăcinat », este depozitarul unor recunoscute calități temperamentale și morale.
S-a remarcat deja că, în rarele ocazii în care consimte să vorbească despre sine, Vida nu spune «sculptez», ci «lucrez». Să încercăm să vedem în aceasta nu o explicație ce ar ține de așa-n urnita «modestie a artistului », ci de o îndelungă cumpănire, semn al concepției ce-i prezidează arta.
O unilaterală luare în considerare — numai aceea legată de filonul folcloric și de meșteșugul popular, astfel încît prin anii *50 s-a scris despre el ca despre un «țăran autodidact » (sic I) — a omis aportul pe care l-a avut educația «de specialitate» (lecțiile cu Alexandru Ziffer, la Baia Mare, cursurile de la Școala superioară de arte frumoase
din Budapesta), Alături de expresionismul său funciar, o altă constantă a artei lui este menținerea unei concepții de cioplitor în lemn. Extrem de rari sînt, azi, sculptorii care, deliberat « programatic », folosesc atît de puține unelte (doar securea, dalta).
Prin această alegere, Gheza Vida stabilește, de la început, o diferență netă între virtuo-zismul tehnic și dezvoltarea artistică, face imposibilă confuzia lor, în cadrul unei civilizații a lemnului, cum este cea de la care se revendică arta lui, pe lîngă controlul complex al tehnicii cioplitului (cu gradele «meseriei» propriu-zise, pînă la măiestrie) intervine și relația cu materialul care întotdeauna «conține» indicații și contraindicații estetice (sau, cum spunea o etnografă germană, Grete Dircks, referindu-se la cioplit, « modelul primește de la material Inspirația și rămîne constrîns în el, motiv și material alcătuiesc un acord armonic»), Deplina înțelegere a acestei duble legități îl conduce la o expresie laconică, la o tăietură amplă, în suprafețe largi. Cele scrise de Eugen Schileru în catalogul «personalei» din 1958 — « în sculptura lui Vida simplificarea, prescurtarea, stilizarea echivalează cu condensarea de forță expresivă » — rămîn, șl pe mai departe, adevărate.
De numele lui Gheza Vida sînt legate impunătoare ansambluri sculpturale cu destinație comemorativă (Carel, Moisei); vor urma monumente închinate lui Gelu, lui Noria. Evltînd să repetăm lucruri cunoscute — căci creația lui Vida este dintre cele mai adînc intrate în conștiința publicului — să subliniem modul în care artistul înțelege să abordeze într-o serie de lucrări (Varvara, Zîna minelor, Prlculiciul, Omul nopții, Vîlva minelor, Ziua între focuri) o substanță folclorică.
Vida «dă corp » acestor plăsmuiri folclorice unele nici nu au corp : Vîlva minelor este un « negativ » de siluetă feminină — atingînd, pentru acea colectivitate, stadiul anterior activității artistice proprlu-zlse și care, se

știe, este creația de simboluri: acestea «funcționează» ca niște standarduri, convenții dictate și păstrate de colectivitate: ele trebuie considerate simboluri integrative și anterioare existenței semnelor lor. Tocmai contactul cu acest stadiu dă alura lor «primitivă», care nu este nicidecum «împrumut formal ». Este de observat, de asemenea, coexistența artisticității lucrărilor lui cu un conținut pre-artistic (ceea ce ține și de o manevrare cu scop «funcțional»), în ambianța casei și atelierului său tonul particular fiind dat de o serie de mobile și ustensile pe care artistul le ciopleşte ca pe niște sculpturi – ele neavînd legătură cu obișnuitul « bricolaj casnic » – și în care investește, uneori, un conținut umoristic.
l a « imaginea totală » a creației lui Gheza Vida participă în egală măsură și acțiunile militantului politic și ale animatorului cultural. În acest fel se «compune» generos o personalitate exemplară, într-un sens al armoniei calităților. MINAI DRIȘCU
42
Eustațiu Stoenescu face parte dintre acei artiști care apar spectaculos, strălucesc ca un astru și se sting brusc în uitare. Biografia sa dispare în umbra operei care i se suprapune și care-i consolidează în epocă un prestigiu crescut cu fiecare expoziție prezentată publicului bucureștean, parizian, ve-nețian, londonez, genovez sau american. Considerat unul dintre marii portretiști ai vremii, elogiat de unii, contestat de alții, Stoenescu nu a trecut prin viață iară a atrage atenția asupra sa.
S-a născut la Craiova, la 14 mai 1884, ca fiu
EUSTATIU STOENESCU
al unei familii înstărite, ctitori de biserică, cu veche tradiție culturală. Întîlnirea, la vîrsta de cinci ani, cu portretistul francez Durangel (pripășit la Craiova) este, pentru copilul sensibil la farmecul culorii, de neuitat. Mai tîrziu, Ia 13 ani, în 1897, cu prilejul unei călătorii la București, unde vede o expoziție Grigorescu, capătă convingerea că întîlnirea cu pictorul francez nu fusese o simplă întîmplare amplificată de imaginația sa de copil, ci momentul unei tulburătoare descoperiri : vocația. După o serie de lecții luate cu un modest profesor din Craiova, Rădulescu, în 1900 ia drumul Parisului. Entuziasmat de Expoziția Universală, își petrece timpul la Salon, în muzee și expoziții. Se decide să rămînă la Paris, unde va sta în gazdă la mama lui Nicolae Titulescu, stabilită acolo pentru a supraveghea educația fiului său, cu doi ani mai vîrstnic decît Stoenescu. Frecventează mai-.întîi cursurile Academiei Julian și apoi ale Școlii de Arte frumoase. Sub îndrumarea lui Jean-Paul Laurens lucrau atunci și Ressu și- Steriadi, însă, dintre ei, singur Stoenescu a fost remarcat de maestru si astfel a început să ucenicească în chiar atelierul acestuia de la Dépôt des Marbres. Stoenescu a stat în preajma lui Jean-Paul Laurens pînă în 1911, ca elev și uneori chiar colaborator, timp în care a avut rarul privilegiu de a fi îndrumat de un artist sever, cultivat (autor al unor vaste compoziții de inspirație istorica), în atelierul căruia Rodin,
Frémiet, Bourdelle, Harpignies sau Albert Besnard erau oaspeți obișnuiți. încă din 1905 fusese acceptat la Salonul parizian cu compoziția La soupe populaire, existentă în două variante, cărora le-a adăugat mai tîrziu o a treia, mai sobră, mai spontană. Succesele repetate la Saloane, pînzele remarcate la expozițiile din țară, fac din Stoenescu (perioada de creație din preajma primului război mondial) un elogiat continuator al spiritului grigorescian, preocupat de aceeași

tematică acreditată în arta românească de marele său antecesor. în prima parte a creației, specta-
cubasele sale succese sînt legate de receptivitatea față de formule plastice proprii altor artiști. Astfel Supa populară, în pofida tematicii sale, are ceva din severitatea grandilocvenței cu care Jean-Paul Laurens, cu o paletă sumbră, se apleca asupra istoriei. Convoiul țigănesc este un tribut plătit, și nu singurul, lui Grigorescu și, în sfîrșit, Dejunul copilului (cu care obținuse în 1904 medalia de argint la Salonul din Paris) reflectă evidenta preferință de moment pentru pictura grațioasă a secolului XVIII. Poate că aceste tributuri erau prețul ce trebuia plătit pentru a se descoperi pe sine și adîncile sale afinități pentru pictura unor Hais, Velâzquez, Manet, Whistler, pictori în spiritul cărora va oficia de-a lungul unei cariere strălucite și rodnice. De prin 1924 —anul cîtorva portrete, adevărate capodopere ale genului (Jean-Paul Laurens, bătrîna, Corbescu) — Stoenescu își găsește calea: se dedică constituirii unei impresionante galerii de portrete, spectaculoase și fascinante totodată, spontane și acut intuite, care recompun grupul protagoniștilor unei epoci. Autoritatea tușelor, rafinamentul accentelor de culoare ce răsar din fondul negru, libertatea cu care, frecvent, detalii sau chiar totul este lăsat aparent neisprăvit (Portretul profesorului Daniel) — fac ca aceste pinze să depășească șabloanele cu care operează- portretistica oficială. Adesea poza, mult căutată, este subtil raportată. la elementele cadrului în care se află
modelul (mobila, o masă cu obiecte constituind adevărate naturi moarte etc,). Pictorul insistă aproape egal asupra modelului și asupra elementelor de fond, întreg tabloul putînd fi divizat în mai multe fragmente autonome, juxtapuse. Sub aspect pictural, cele mai interesante sînt portretele în care atitudinea este simplă, firească. Instinctiv, pictorul salvează « formula » prin execuție. Există două portrete aproape identice (Adela Călinescu), poate nu tocmai asemănătoare cu modelul, însă adevărate demonstrații de virtuozitate picturală. Felul în care știe să sugereze somptuozitatea și vibrația unor materiale precum mătasea sau catifeaua, sau strălucirea opalină a perlelor, misterul fondului din care răsare și totodată se topește întreg ansamblul, toate acestea îl confirmă ca pe un adevărat pictor. Stoenescu se dedică portretului, efigiei oficiale, fiind continuatorul unei bune, dar arhicunoscute formule, pe care rareori caută să o pună în tipare noi. Dar, pe această schemă, devenită clasică, abilitatea prodigioasă a artistului, rafinamentul său, simțul său pentru culoare — sobră, însă nuanțată — darul de a semăna pe o suprafață închisă scînteietoare accente de culoare ce răsar neașteptat, asemeni unor cuvinte de har ivite de-a lungul unei conversații plate, îl fac să fie dacă nu un inovator în arta portretului, totuși un salvator al ei. Iubind onorurile, succesul și viața mondenă, Stoenescu și-a cultivat în primul rînd darul de portretist, nerealizînd ce mari virtuți avea pentru pictura de peisaj sau de natură moartă. De la micile peisaje în spirit grigorescian și pînă la gestul larg, sigur, cu care înscrie spontan pe o pînză atmosfera încețoșată a Londrei, fluiditatea luminii venețiene sau tonica bucurie a unei primăveri de la Drăghiceni — discernem o admirabilă evoluție în descendență postimpresionistă. Naturile moarte din prima sa perioadă de creație au ceva din poezia artei micilor maeștri olandezi, ca mai apoi să regăsim în ele spiritul lui Chardin. Pe neașteptate, se eliberează de autoritatea maeștrilor și se regăsește pe sine. Dacă în portrete este întotdeauna un senior care se desfășoară cu gesturi largi, fastuoase. în naturile moarte ne

vorbește un pictor din familia intimiștilor, un liric discret care se apropie cu reculegere de poezia simplă a lucrurilor.
Amărît de presimțirile unei boli ce avea să-l răpună, el rătăcește, în ultimii săi ani, în căutarea unei clime blînde, pe drumurile Europei și ale Americii, purtînd pretutindeni o tristețe molcomă ce transpare din scrisorile trimise în țară pînă în anul morții (1956).
Omagiat la vremea sa cum puțini dintre contemporanii săi au fost, Stoenescu este astăzi un « uitat ». A venit momentul ca acest artist — despre care torga afirma că « va fi însoțitorul necesar al istoriei scrise, uneori viziunea artistului depășind percepția istoricului ...» — să fie cunoscut în complexitatea, puțin bănuită, a dispozițiilor sale creatoare. RADU IONESCU
1 ínmormlntare la Colentina, ulei, colee-lía Tiberiu Puica
2. Dejunul lui Dânuț, alei, colecția Tiberiu Puica
3. Compoziție In ma* niera sponlolà, ulei, muzeul G, Opretcu
ATELIER
GEORGE L E O L E A
Gravor, Născut la 28 ianuarie 1938, la Arman-Silistra.
Studii : absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, clasa Pr0 · Vasile Kazar (1969),
Din 1970 participă la expozițiile de stat și la al manifestări colective.
Participări la expoziții românești organizate n străinătate: 1971 — Bay reuth (Festivalul Bichar Wagner), Düsseldorf (Acțiunea « România se P*e zintă »); 1972 - Biela, Moscova, Bruxelles (Grafica în spațiul contemporan), Havana. ___
Participări la expoziții internaționale: 1972 Veneția (a 37-a ediție a Bienalei internaționale L arte plastice), Lugano (Bianco e nero), Milano.
în Ilustrație sus: Noaptea; Grup; Platformă; jos: Joc, Ploaia, acvaforte, acvatinta

și alții și toți, dacă u să-l modeleze pe să-l exalte sau sau sa-i creeze mcer sau — (
Ne întrebăm într-una și eu ceea ce facem trebuie sau om. să-l bucure sau să-l întristeze, să-l înspăimînte, să-l facă mai bun așa cum este, să-l lămurească sau titudini și mai mari, să-l îmbărbăteze întrebare și mai grea: dacă arta este în stare de toate acestea? ! Pe lume se întîmplă drame ca pe /remea lui Nerón și minuni de frumos ca în Ghirlandaio și Botticelli: cum să nu-ți pui întrebări?
ATELIER
TEUTSCH
K A S
Pictor. Născut la 31 mai 1931, la Brașov. Studii : absolvent al Institutului «Ion Andreescu» din Cluj (1963). Din 1964 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1970 — Brașov. Participări la expoziții de artă românească în străinătate: 1969 — Londra. Lucrări de artă monumental-decora-tivă : 1970 — Compoziție sculptural-decorativă, cupru, parcul Hidromecanica, Brașov; 1971 — Cultura, decorați uni metalice, fațada Casei de cultură din Făgăraș (în colaborare cu Eftimie Modâlcă).
Mă fascinează dialogul între subiect și obiect; mă fascinează acea lucidă stare de veghe în care reușesc să stabilesc rapor-turile între eu și elementele spațiu, forma, culoare; mă fascinează acea emoționantă proiectare a mea în cea de a patra dimensiune — întinderea cîmpulu'

tensional — oferindu-mi ocazia să întrezăresc, dintr-un univei> al eventualelor posibilități de a fi, o fărîmă de adevăr.
în il. stînga: Strada; ^udorul, u ’ dreapta: Doftana, serigrafìe; 30 cembrie 1947, ulei
іґнэпэіґі ііиЭП
ATELIER
Artist decorator. Născută la 11 iunie 1944, la Cîmpeni (județul Alba). Studii : absolventă a Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1968).
Din 1968 participă la expoziții de stat și la alte manifestări. Expoziții personale: 1970, 1972 — Pitești-Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Montevideo; 1969 — Havan . Participări la expoziții internaționale: 1969 — Florența.
Cred în necesitatea^ actului complet al creației în tapiserie. îmi execut singură lucrările și nu mă pot hotărî să încredințez cartonul unei țesătoare, rezumîndu-mă la rolul de P|C tor-cartonier.
Există o plăcere a lucrului în sine și eu nu pot să-i acord titlul de gest mecanic, de cop^ere a unui desen, din contră, execuția împlinește actul creator, îmbogățește gama tehnică ș* implicit pe cea artistică.
Cucuteni //, tapiserie
> яѴ „У
. ^-4* *- «· IL· -'· ■-
Λ. ’ -· - Γ·
г. Ч· ■--■ -ț
Jf.fL-*’**'* цЧл V-.·
^ ■ '
^*'3 Ч
к;,
■ 'ія^

Sculptor. Născută la 1 august 1923, la Dorohoi. Studii: urmează cursurile Academiei de Arte Frumoase din lași, clasa prof I. Irimescu și absolvă Academia de Arte Frumoase din București, clasa prof. C. Medrea (1946). Din 1941 participă la saloane și la alte manifestări. Expoziții personale: 1965 — București. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1960— Praga, Bratislava, Berlin, Atena, Budapesta; 1961 — Ankara, Istanbul, Moscova;
1965 — Varșovia; 1966 — Aachen; 1967 — München; 1968 - Praga, Paris; 1969-Tel-Aviv, Helsinki, Tito-grad, Moscova; 1972 — Varșovia, Leningrad, Praga; 1973 — Roma. Participări la expoziții internaționale: 1966 - Berlin; 1969 -Budapesta; 1970 — Varșovia.
Premii: Premiul III, Concursul Monumentului Eroilor—1955; Premiul I pentru sculptură, U.A.P. — 1965. Lucrări de artă monumentală; 1958, Arad — Monumentul Ostașului Ro· mân; 1962, Eforie — Tinerețe; 1967, București — Arhitectura; 1969, Tîrgo-viște — Diaconul Coresi; 1970, Arad - Meditație.
Spre deosebire de pictură, unde a treia dimen-si une este o convenție subiectivă, în sculptură ea un dat, deci obiec-tivă. De aceea-i supusă norr,iative precise, indiferent dacă e o formă lr\ sine, simbolică, sau Mimetică. Fac cu pasiune portretul pentru că are °. ’0rniă spațială armo-П1Оа$a, ermetică. Dar nu'mi aleg decît acele Poi tre te a căror formă • I anumită spi-ri^ualitate capabilă să transmită o stare de en'loționalitate și adevăr.

LABORATOR

STEFAN KANCSURA

Din capul locului trebuie să spunem că singurul act deliberat pe care îl îngăduie obiectele lui Kaпe sura este acela de a admite sau de a nu admite că ele sînt obiecte de artă. Or, obligația unei astfel de intransigențe nu ne este administrată decît de Natură, de sistemul ei complex și inepuizabil. Fără nici o reticență de principiu, obiectele lui Kancsura denotă că fac parte dîntr-un sistem limitat șt simplificat față de Natură ca sistem, dar nereductibil și nesubstituibil.

Cu excepția obiectului Marele reper geometric sau cubul care are curajul de a se reflecta» nici unul din obiecte nu trădează precis filiera descendenței din obiectul real care l-ar fi putut sugera; și. în același timp, nici nu poate fi redus la vreun scop cert verificabil. Sigur că, inginerește privind, obiectele propun de fapt tehnici de asamblare a unor elemente rigide: ceea ce rămîne semnificativ este faptul că obiectele nu sînt tehnice» ci că ele se constituie într-un sistem tehnic. Intr-un secol al tehnologiei, obiectele artistului sugerează libertatea imaginarului într-o lume deja constituită pe beneficiile tehnicii. Fiecare din lucrări este obținută prin combinarea unui unic element geometric sustras dlntr-o probabilă utilitate practică. Privit ca semnificant» obiectul constituit, întrucît își este suficient sieși, exlstînd ca formò, este totodată și semnificat. Fiecare obiect se desemnează ca o realitate coborîtă din infinita ordine a posibilului. Rămîne dreptul fiecărui privitor de a-i acorda una din valorile socializate: simbol, alegorie» analogie, similitudine. Obiectele nu tînjesc să schimbe în privitor înțelesul obiectului de artă, ci mai degrabă să schimbe înțelegerea civilizației noastre tehnologice. Lucrarea Marele reper geometric este în acest sens o adevărată « artă poetică » a artistului. Uscăciunea și rigiditatea unui cub în imaginea reflectată devine o șerpulie întîmplătoare și ilogică; aproape neliniștit, ochiul se ridică la forma care a propus nesiguranța și hazardul reflectării și redescoperă rigoarea și raționalitatea care liniștește. Asimilarea ansamblul1'1 de obiecte ale Iul kancsura cu Natura nu este doar o amabilitate stilistică șl nici o apologie.

la explică de (,e lucrarea Structurd reglabili este similară și cu un pod suspendat (alias acoperiș de stadion olimpic) și cu un hamac exotic șl cu un fagure torsionat. Dar - adaug eu Structura reglablld poate fune ționa și ca substitut al unei vegetații luxuriante tropicale sau ca vălurlrea păduroasă a dealurilor. Strutiuia (IhiufììK a se supune cuminte acelorași excese analogice. Excepție pare să facă unele corn stiucțll spațiale, dai și aici aluzia antropomorfă nu dezminte cu nimic posibilitatea jocului imaginativ. PAUL CORNEL CHITIC

CONSTRUCTIVISMUL ÎN ARTA CONTEMPORANA UNGARA

Din ce in ce mai limpede, constructivismul se percepe ca un limbaj legitim al artei responsabile de formularea unității umaniste dintre cultura și civilizația tehnică. Din acest punct de vedere selecția de opere expusă la Dalles, sub titlul « Tendințe constructiviste în arta plastică ungară », a fost deosebit de interesantă, fiindcă nu era o demonstrație doctrinară a curentului, ci manifesta o concepție subsumată ideii de funcționalitate morală, o deliberată stăruința în a promova calitatea deza-lienantă a artei. Pe această linie se înscriu evident sculpturile ne figurative de Perene Kovăcs, volume caligrafice în piatră lustruită, de o expresie discret barocă, sugerînd reversibilitatea formelor ambigui, ce se acordă la fel cu simbolul naturii șl simbolul construcției. Același spirit elegant, adaptat gîndlril matematice a spațiului prezidează în paraboloizii din metal

eloxat, de Gyõrgy Segesdl, șl în proiectele sale. P în toate acestea un sens al geometriei utilizate spre a spori poetic misterul ; naturii, șl nu spre a-l anihila scientist. Structurile fruste ale Iul Vili, dimpotrivă, vizau un efect simlll-lngineresc, acela de a cristaliza senzația de spațiu în jurul unor axe solide, dure. Această apetență pentru rece rigoare era 0 trăsătură particulară, într-un ansamblu de artă marcat de o tonalitate lirica vizibil înclinată spre recuperarea frumosului plăcut, armonic, melodios chiar dacă aspru, adică: fidel proiectului artelor decorative — cum se vede și în cubismul spațializat din lucrările în sticla ale lui Gyõrgy Z. Găcs. Reliefurile în lemn ale lui Păi Deim, cu un epurat ecou expresionist, acționau în sensul acesta : Deim construiește din lemn vopsit obiecte emblematice (simbolică sociala), printr-o paradoxală șl Ingenuă tehnică arilzanal-combinatorie, de mare savoare artistică. Un model de arhitecturare a reprezentărilor spațiului, transpus pictural ori grafic, Influență emanată de la Bauhaus șl De Stljl, Imprimă demersului constructlvlst sensurile unul program de asanare a noxelor civilizației urbane. Pictura șl serigrafìa expusă de László Balogh, Jónos Fajó, István Gy Molnăr proiectează un climat optic rațional, într-o tradiție începută cu cele două mici picturi de Kassăk, expuse la etaj, adică în rîndul «antecedentelor», alături de artiștii, mal ales expresioniști, care au compus nexul originar al artei contemporane maghiare. (Ele șl-ar (i avut locul legitim în cuprinsul demonstrației de constructivism pictural realizată, anunțînd o ordine senină șl severă a artei întemeiată direct pe corespondența obiectivă dintre matematica și muzica vizualității, pe sublimarea arhitecturclc a vitalității.) Am notat aici doar cîteva nume care dau o culoare particulară de « școală » națională acestui constructivism care se sustrage scientismului» se recomande ca spiritualitate, se distinge de tehnolatne și nu practică mirajul de laborator — dar nici pe cel de bîlci — al spectacolelor optico-cinetice, preferind mișcării concrete sugestia Sinestezică» tehnică a seducției estetice. Atare atitudine îndreptățește metafora prin care un critic definea constructivismul ca o « ornamentici » a zilelor noastre — frază în care « ornementiez » are conținut semiologic — nu podoabă aplicată. ci alfabet care sublimează și încifrează un sentiment obiectivat al vieții. Cum impresiile noastre erau prea puțin sprijinite pe cunoașterea versiunii ungare a constructivismului aflat în conul de umbră al covârșitoarei autorități internaționale artistice și teoretice a unor Aloholy Nagy, Vasarely, Kemeny, Kepes» considerăm util să prezentăm cititorilor noștri un foarte scurt Istoric al mișcării, un text pe care-l datorăm bunăvoinței organizatorului expoziției de la Dalles, doctorul Solymăr István, director adjunct al Aluzeulul de artă din Budapesta, îi datorăm șl reproducerile, care sporesc numărul lucrărilor văzute în expoziție. A.A.

55

Lajos Kassák, inițiatorul și figura proeminentă a mișcării maghiare de avangardă, scria în cartea sa intitulată «Istoricul ismelor»:

« . . , mișcarea a prins rădăcini pe pămîntul maghiar și sub cerul maghiar a înmugurit. De aici rezultă un anumit aspect greoi al operelor, adesea cu o atmosferă sumbră, cu-
lori întunecate și construcții de forme masive. Năzuința către expresia directă sesizează cu totul altfel lumea, cu alte accente decît
ale dezinvolturii raționaliste a francezilor, declamației răsunătoare a italienilor și misticismului german».

Tendințele constructiviste s-au putut într-adevăr întemeia în arta maghiară pe terenul tradițiilor, legate de structura limbajului.

Antecedentele directe ale avangardei maghiare își au originea în acea cotitură pe care arta lui Cézanne o înscrie în istoria artei europene și universale. în locul aparenței Cézanne a căutat legea, ordinea interioară a lucrurilor, și arta plastică maghiară s-a arătat în mod deosebit aptă să retrăiască, dintre curentele epocii, tocmai această experiență. In stilul cézanne-istilor maghiari s-a concretizat, de la început, pe lîngă densitatea struc
turii, o expresivitate mai violentă, corespun-zînd oarecum cu celălalt mare curent al epocii, curentul inițiat de Van Gogh. Grupul de artiști numit al celor «Opt » («Nyolcak»), închegat în jurul anilor 1910, și-a asumat în cel mai înalt grad conștiința noului program, dintre cei opt artiști, în primul rînd Kâroly Kernstok, Bertalan Pór, Lajos Tihanyi, Dezsõ Czígány, iar periodic Róbert Berény, László Orbán, în timp ce pictura lui Béla Czóbel și Odón Márffy s-a atașat mai de grabă viziunii fove. Pe lîngă cei opt, au apărut artiști de un spirit constructiv independent, ca János Nagy Balogh, József Egry, József Memes Lampérth și István Nagy. Ei nu mai reprezintă spiritul burgheziei progresiste, ci al păturilor asuprite ale poporului.
Organizarea mișcării « Activiștilor »(« Az Ak-tivisták ») e legată de numele lui Lajos Kassák. Kassák a redactat din 1915 revista «Fapta» («Tett»), iar din 1917 «Azi » (« Ma»). Mai mulți dintre pictorii activiști s-au apropiat de tendințele constructiviste pornind de la expresionism și cubism. Din cercul lor putem să-i relevăm pe József Nemes Lampérth, János Kmetty, Johann Mattis Teutsch, iar
mai tîrziu pe Béla Uitz. Afișele revoluționare ale Republicii Socialiste Maghiare din 1919 au fost opera unora dintre cei mai buni artiști aparținînd grupurilor «Activiștii» și «Opt», în anii care au urmat înăbușirii revoluției, arta lui József Nemes Lampérth și Béla Uitz încerca să realizeze o sinteză între constructivism și pictura figural-monumentală, în timp ce Lajos Kassák căuta simbolul vremurilor noi în arhitectura imaginii, Un timp Moholy Nagy și Sândor Bortnyik au urmărit același țel. Activitatea lui Moholy Nagy, unul din conducătorii Bauhausului, apoi organizatorul noului Bauhaus din Chicago, a devenit un factor important al mișcării funcțional iste și constructiviste internaționale, între cele două, războaie mondiale, foarte mulți artiști au asimilat în opera lor soluții constructiviste, printre care cel mai mare pictor proletar maghiar, Gyula Derkovits și mai tîrziu István Dési Huber. în acea perioadă, mare parte din reprezentanții avangardei maghiare și-au putut desfășura activitatea artistică numai dincolo de granițele țării lor. Rupți de mediul de acasă, departe de tradiția vie, au exercitat o influență destul de redusă
56
asupra evoluției artei din patrie; în schimb» însă» un mare număr dintre ei pot fi înscriși în rîndul personalităților marcante și celebre ale arhitecturii și artelor plastice moderne, de la Moholy Nagy și pînă la Vasarely. Dintre artiștii tineri ai Academiei de arte plastice din Budapesta mai mulți au aderat, în acei ani, la Cercul de muncă (« Munkakôr ») al lui Lajos Kassâk» între aceștia, Lajos Vajda, Dezsô Korniss, Jeno Gadányi, Jeno Barcsay mențin prin opera lor legătura strînsă cu antecedentele constructivismului. în ansamblul artei plastice maghiare, tendințele constructiviste s-au consolidat, după 1945, ele devenind dominante din a doua jumătate a deceniului următor. Aceasta a mers mînă în mînă, firește, cu o cantitate de lucrări eclectice, șablonarde, manieriste. O mare influență asupra generației mai tinere a artiștilor plastici a fost exercitată de Jeno Barcsay, care a căutat sinteza între tradițiile figurative și

expresiile abstracte. Lumea cromatică proaspătă și viguroasă a lui Dezso Korniss — continuînd tradiția lui Csontvăry — a reprezentat de asemenea un punct de plecare pentru ei. László Balogh și Istvăn Gy Molnăr, continuatorul liniei constructiv-suprarealiste de la Szent-Endre, cu un accent constructivist, și pictura și grafica lui Păi Deim și János Fajó, Întegrînd direcțiile mai noi constructive în decorația modernă, constituie tendințe care sînt reprezentate în Ungaria de mai multi artiști tineri. Dacă pentru pictură și grafică am putut schița drumul tendințelor constructiviste, pentru sculptură nici nu avem măcar posibilitatea de a face o asemenea încercare. Expoziția noastră a putut să cuprindă doar cîteva lucrări ale unor personalități caracteristice. Tibor Vilt, încă în lucrările sale figurative timpurii, căuta soluții constructive. în ultimii ani a realizat bogate variații ale unor idei plastice, punînd, pe lîngă probleme de structură, un accent puternic asupra materialelor și asupra unor diverse tehnici de expresie. Gyòrgy Z. Găcs descoperă, tot în domeniul materialelor moderne, posibilități constructive și decorative. Construiește și mobile, care au un caracter mai puțin mecanic decît mobilele lui Schòffer. Plastica mai recentă a lui Gyõrgy Segesdy poate fi asociată direcției promovate de Max Bill. Construcțiile lui Segesdy evoluează treptat spre forme geometrice. Perene Kovăcs realizează ritmul abstract în așa fel încît sculpturile sale păstrează și semnificații lirice. Nu puțini sînt astăzi cei ce se întreabă dacă operele constructiviste și continuatorii lor de azi fac parte din artele plastice. Numai viitorul ne va putea da un răspuns definitiv. E însă greu de contestat faptul că cei ce dau epocii e/presia ei proprie și satisfac exigențele ei În ceea ce privește formele sînt descendențn tendințelor constructiviste,

SOLYMÁR ISTVÂN In fomâneșm do MÁRIA HODÂRNĂU

Λ.

In //.; PEЯ PNC KOVÁC5, ,Jn memoriali)** bufiôk i, murmuró, 1912; PÁL DEI M, In memoiia celor mo/ți fàfà rosi, lemn vopsit 1971; SANüOR bORÎNYIK, Adam modem, pitturò În ulei; HЬOH VILT. Cosd șl locatari, piexi, 1970; ISTVÁN GY MOLNÁR, tema //, Szent-Endre, càrbune, 1972.

ALBUM

GRIESHABER

Helmut A,P. Grieshaber, distinsul cîștigător al celui mai prestigios premiu de gravură. Premiul Dürer, și considerat de multi drept unul din cei mai mari gravori din lume, este și un activist neobosit pentru normalizarea relațiilor dintre artiștii și oamenii din Estul și din Vestul Europei. Grieshaber lucrează la Achalm, R.F.G., în apropiere de Stuttgart, unde creează, în culori îndrăznețe, transpuneri grafice ale mediului, precum și imaginile încrederii sale în demnitatea omului. Multe din cărțile și gravurile lui Grieshaber pot fi găsite în Europa de Est, răspunzînd solicitărilor prietenilor și cunoscuțîlor. Cărțile publicate în R.D.G. fac parte din lucrările cele mai apreciate ale lui Grieshaber. Totentanz — Dansul marții (1966) — este o vibrantă pledoarie pentru pace. Apărută într-o ediție de 3300 exemplare, la V.E. B. Verlag-Dresda, cartea a fost tipărită la Școala superioară de arte grafice din Leipzig (studenții de la Școala superioară de arte grafice din Leipzig sînt cei care l-au ajutat să-și realizeze monumentalul volum de 240 pagini, culegînd textul cu caractere tipografice distinctive, împreună cu profesorul lor, Albert Kapr). Kreuzweg — Calvarul (1967) —a fost conceput inițial «in memo-riam » jertfelor de

la Auschwitz. Cele 14 gravuri — însoțite de textul bilingv (polonez-german) al celebrelor Meditații ale cardinalului Wyszynski, scrise pentru a 1000-a aniversare a Poloniei — au fost tipărite la Rembrandt Verlag, Berlin. Un tiraj de 20 000 exemplare din trilogia lui Pablo Neruda « Abade on Earth » a fost de curînd tipărit de Reclam jun.— Leipzig; tirajul include și 18 xilogravuri originale colorate, create special pentru această carte. Dar chiar de asemenea proporții, ediția nu a satisfăcut cererile artiștilor și admiratorilor. Aceasta, ca și alte cărți ale sale, s-a epuizat la cîteva luni de la apariție. Totuși, cărțile ilustrate de el, a căror ediție originală fusese limitată, sînt accesibile în ediții ieftine în alb-negru. El întreține corespondență cu mulți artiști din Europa de Est, scrisori prin care se tac schimburi de idei sau în care i se cer informații referitoare la metodele și inovațiile sale.

Cabinetul de Stampe dm Dresda» Galerie Rühl-Dresda, Muséum der Bildenden Künste-Lelpzig, Morìtzburg-Halle, Cabinetul de Stampe din Berlin sînt doar cîteva din galeriile și orașele unde au fost expuse selecții din operele sale. În 1968 opera lui Grieshaber a fost inclusă în expoziții itinerante organizate de Muzeul din Bochum, la Praga, Brno, Bratislava, Graz, Ljubljana, Belgrad, Zagreb, Sofia și Budapesta. Printre inovațiile tehnice introduse de Grieshaber sînt gravurile în lemn de dimensiuni foarte mari: o serie de 16 xilogravuri colorate (19491950) imprimate pe pînză (3x3 m), Rinul (1965), un ansamblu din 11 plăci de lemn combinate (3x13 m), Pâdurea de oameni, 8 plăci de 2x8 metri, create în 1967 pentru Montreal Worlds Pair. Opera lui cuprinde numeroase alte forme de artă, pe lîngă grafică și gravură în lemn (desene pe plastic, lucrări monumentale în ciment ș.a.). in 1972, Grieshaber și-a rupt din timpul consacrat gravurii pentru a vizita de trei ori R.D.G., în vederea făuririi unor punți de legătură între artiștii din R.D.G. și R.F.G. și pentru a ajuta la organizarea Bienalei Țărilor Baltice, în calitatea sa de membru al comisiei de pregătire a Bienalei Internaționale — 1973 de la Kunsthalle-Rostock, R.D.G. Ce anume definește demersul unui artist din R.F.G. care dorește să făurească punți de legătură între toți artiștii din Europa? Răspunsul ni-l oferă rigoarea etică și idealurile lui Grieshaber, care totdeauna s-a pronunțat împotriva oprimării muncitorilor

si luptătorilor pentru progresul omenirii, în 1933, împreună cu Willi Baumeister șî numeroși alți artiști germani de seamă, s-a retras de pe scena artei germane. în acea epoca el a publicat, împreună cu cîțiva prieteni, reviste de « underground » în tiraj restrîns (20 pînă la 100 exemplare), precum acea faimoasă serie « Reutlinger Drucke»cu motto-ul «Malgré Tout» (în pofida tuturor), în timpul anilor războiului, el a editat publicația de « underground » Press Haguenau. în 1958, la inițiativa lui Grieshaber, prietenii săi și studenții de la Academia din Karlsruheau publicat Hommage à Werkman, carte dedicată marelui tipograf olandez și erou din ilegalitate — Hendrik Werkman, ucis de naziști în 1944. Măiestria artistică a lui Grieshaber a realizat un protest emoționant (1964), adresat Președintelui Mexicului, pentru eliberarea pictorului David Alfaro Siqueiros. Atunci cînd poporul din Grecia a fost oprimat de militarii fasciști, afișele și protestele lui Grieshaber au fost tipărite pe scară largă și distribuite studenților de la universitățile germane. Grieshaber a contribuit în ultimii ani, prin arta sa, și la alte acțiuni progresiste, precum « Campania pentru eliberarea Angelei Davis», la eforturile pentru «Amnistia internațională » și la dezbaterea problemelor legate de « Gastarbeiter

». El a susținut multă vreme în R.F.G. campania pentru admiterea artiștilor în sindicate.
?
S-au publicat peste o duzină de studii, dedicate vieții și operei sale și peste 70 de cataloage, pentru a face cunoscută opera artistică a lui Grieshaber. Totuși, puțini sînt cei care recunosc energia, eforturile și activitatea omului care încearcă să difuzeze prin arta sa speranța într-o lume a păcii. H.A.P. Grieshaber, un gravor ieșit din comun, folosește opera sa pentru făurirea punților de prietenie între oamenii și artiștii din lumea întreagă. ROBERT G. STANLEY
Biochimist. Director al Cercului de Artă grafică de ta Universitatea din Florida. (Southern Graphie Axis Ci rele)
în ilustrație: 1. Războiul țărănesc, xilogravură, 1963;
2. Pădurea de oameni, fragment, xilogravură, 1967

IDEEA
DE CONCRET
ȘI DE ABSTRACT ÎN ARTA MODERNĂ

Secolul nostru înregistrează o modificare esențială a noțiunilor filosofice de concret și abstract în aplicarea lor la artă și literatură. Faptul se desprinde pregnant dacă plecăm de la cea mai simplă și elementară definiție clasică a acestor noțiuni. Concretul, după cum se știe, este expresie a individualului, de care se ia act pe cale directă, sensibilă, intuitivă. Abstractul, dimpotrivă, are ca obiect generalul, însușit pe calea mediată a cunoașterii raționale. Conținutul acestor definiții, milenar repetate prin școli, începe a fi puternic clătinat în vremea noastră, mai cu seamă pe planul artei. încă de pe la sfîrșitul veacului trecut, acea Lebensphilosophie a lui Wilhelm Dilthey, bazată pe «trăire», dezvoltă premisele unei individualizări a logicii. Pe cît de paradoxală apare ideea din unghiul unei concepții tradiționale, pe atît de bogată în urmări se arată ea prin integrarea într-un nou context de sensuri. Ortega y Gasset, ilustrul elev al lui Dilthey, în subtilul studiu pe care îl consacră maestrului, demonstrează că tocmai inițierea unei logici individuale constituie contribuția fundamentală a acelui gînditor. De fapt, noua vedere se află în acord cu spiritul secolului, sau, mai bine zis, al primei sale jumătăți, care tinde către o individualizare și sensibilizare a abstractului. Ideea își va găsi unul din sprijinele cele mai puternice în gîndirea asupra artei. Epocala lucrare a lui Wilhelm Worrínger dm 1908, Abstraktíon und Einfühlung, vine să confirme această tendință.
Pentru prima dată, Worringer demonstrează existența inițială a unei arte abstracte, ivită nu dintr-o poziție clasică și rațional istă, ci, dimpotrivă, din zguduirile lăuntrice ale unei puternice mișcări emotive.
Lucrarea sa aduce o importantă întărire teoretică. pentru cariera artei abstracte, ce începuse încă dinainte să frămînte mințile unor tineri artiști, care vor deveni adînc reprezentativi pentru prima jumătate a veacului noastru. O întreagă atmosferă artistică era gata constituită sub noile auspicii.
Artiștii avangardei, departe de a asocia idealul lor «abstract » cu ideea de rațiune în sensul lui Descartes sau al lui Corneille, preconizează supremația, bunăoară, a «sensibilității pure », ca în cazul lui Kasimir Malevici, promotorul « suprematismului ». Despre acest pictor s-a spus că este primul care încarcă geometricul cu o intensă forță emotivă. Dar desigur că, în contextul timpului, Malevici nu reprezintă o excepție. Ideea despre o sensibilizare a geometricului

devine curentă, iar mai tîrziu Marcel Brion, în legătură cu aceiași artiști, amintește chiar de o «mistică a geometricului ». Faptul îi cucerește și pe unii oameni de știință. Matematicianul Princet, care frecventa cercurile cubiștilor, reflectează chiar la o geometrie specială pentru pictori, o geometrie sensibilă.
Dar cît de abstraed, în sensul consacrat al noțiunii, mai pot fi numiți acești artiști? Să luăm următoarele impresii, atît de fine, pe care pictura lui Wasili Kandinski i le provoacă lui Joseph Émile Muller: «Linii ce izbucnesc impetuoase, șerpuiesc, se învîrtejesc, se zbîr-cesc sau se crispează; culori sărbătorești ce clocotesc, explodează, și se izbesc ». Noțiunile de zbîrcire, de crispare, de clocotire, de explodare, exprimă tot ce poate fi mai concret, aplicat la o artă ce poartă emblema abstractului.
Rezultatele devin adesea bizare sub aspectul unei noi definiri a termenilor. Cele două noțiuni, inițial antonimice, ajung uneori fungibile pînă la sinonimie. Faptul nu este departe de atingerea unei concluzii sceptice în ceea ce privește distincția dintre abstract și concret pe planul artei contemporane. Distincția, mai înainte atît de clară, dintre aceste noțiuni, acum poate să apară uneori de-a dreptul arbitrară.
încă cu mult anterior, chiar unii artiști de avangardă au avansat ideea că arta cultivată de ei poate căpăta tot atît de bine și calificativul de abstractă și cel de concretă, lată cuvintele sculptorului și poetului Hans Arp, unul din întemeietorii dadaismului în perioada de la Zurich dintre 1916 și 1919: «înțeleg să se numească abstract un tablou cubist căci unele părți au fost eliminate de la obiectul care a servit drept model pentru acest tablou. Dar găsesc că un tablou sau o sculptură care n-au avut vreun obiect drept model sînt și ele tot atît de concrete și de materiale ca și o frunză sau ca și o floare », Cuvintele lui Hans Arp ne ajută, totuși, să clarificăm, cel puțin în parte, noua accepție a termenului.
în mod larg capătă denumirea de artă abstractă acea alcătuire unde relațiile lăuntrice
ale artistului predomină asupra injoncțiunilor venite de la modelul din afară, model care poate fi și cu totul înlăturat. De accepția tradițională a termenului noul sens se vede legat numai cu un fir foarte subțire. Este, după cum arată Arp, doar faptul că se face abstracție de unele părți ale modelului, uneori chiar de toate. în rest, însă, prin predominarea relațiilor lăuntrice — care pot fi și foarte concrete, dacă se leagă de acea «trăire » în sensul lui Dilthey sau, în orice caz, de latura sensibilă a artistului — arta abstractă se identifică cu registrul stilistic al manierismului. Este aci vorba de ultima și cea mai radicală perioadă manieristică dîn diviziunea pe etape a acestui stil, așa cum s-a stabilit de către Gustav René Hocкe.
în aparență — dar numai în aparență — ar mai fi o trăsătură care întreține legătura dintre această artă a veacului nostru și accepția clasică a abstractului, Este anume autoritatea unor legi la care trebuie să se supună cu rigoare artistul. Să urmărim mai de aproape această exigență a artei abstracte. Un exemplu ar prezenta cele cinci legi « raționale » pe care, în 1926, le formulează pictorul Piet Mondrian în cadrul « neoplasticismului » său. încă cu mult înainte, și Paul Klee stabilește o serie de « legi directoare » pentru pictura sa. Același lucru se lasă surprins la mai mulți artiști abstraed. Tentația analogiei ne întinde, însă, aci, o cursă, care poate induce în eroare. Am crede, astfel, că asemenea legi, mai cu seamă cele legate de postularea anumitor scheme geometrice, ar avea aceeași funcțiune ca și

elementul abstract, în sensul său clasic din arta Renașterii. Așa este, bunăoară, prisma dreptunghiulară, gîndită de Mondrian. Nu ar fi aci, oare, o expresie echivalentă cu vestita piramidă a luí Leon Battista Alberti sau, poate mai mult, cu întreaga convenție a spațiului cubular, pe care Pierre Francastel l-a descoperit în ideea de perspectivă a Renașterii? Răspunsul la o ipoteză atît de superficial formală, dictată de demonul analogiei, nu poate fi decît negativ. Lăsînd la o parte faptul că prisma dreptunghiulară a lui Mondrian nu reprezintă doar spațiul în care se înscrie o figură, ci figura însăși, există o deosebire și mai importantă pentru noi. Piramida lui Leon Battista Alberti și, mai cu seamă, volumul cubular, care cuprinde perspectiva întregului tablou, deși concepute de o singură persoană, au fostgîndite nu în exclusivitate pentru acea persoană, ci pentru toți pictorii. Ele devin exemple de legi generale și obiective, ca și cele trei unități din dramaturgia clasică. Dimpotrivă, prisma dreptunghiulară a lui Mondrian este expresia unei legi individuale, valabile numai pentru sine și pentrul uzul propriei creații. La fel și legile lui Klee și ale celorlalți artiști abstracți din veacul nostru. Fără a exista aci o filiație directă cu «filosofìa trăirii », se surprind indiciile aceleiași logici individuale, dotate cu sensibilitate, proprie unei omeniri la care pasiunea intelectuală a cunoașterii se află canalizată și atrasă de solicitarea egocentrică a unui intens fond emotiv. Această trăsătură, care stimulează pretutindeni ivirea unor serii de legi provenite nu din afară, ci din mișcările lăuntrice ale artis-

tului» și numai pentru uzul său personal, nu constituie o caracteristică exclusivă nici a artelor plastice și nici a avangardei. Ea se întîlnește mai cu seamă în prima jumătate a secolului, pe firele tuturor registrelor artistice, facînd să se identifice noua accepție a abstractului cu conținutul stilistic al ultimei faze manieriste. Aplicarea logicii individuale descoperă că inteligența pură, cunoscută de veacuri ca imperturbabilă, poate deveni emotivă. De fapt nu mai este inteligență pura decît prin formulare. Ne gîndim la ideea de «sensibilitate intelectuală» a lui Valéry. în studiul său Création artistique poetul afirmă următoarele : « M-am întrebat dacă lucrările intelectului, evenimentele lui proprii, bucuriile și grijile, strălucirile și mizeriile, măririle și servituțile lui, nu puteau fi exprimate prin mijloacele artei... ». Valéry a omis să adauge un adjectiv posesiv, care să justifice întregul proces de individualizare și concretizare, urmărit aci, anume intelectul meu. Dar nici cu acest adaos nu s-ar preciza complet natura reflecțiilor sale. Intelectul nu poate avea bucurii și griji. Acestea sînt numai ipostaze ale stărilor afective însoțitoare. Dacă, totuși, intelectul reușește să le înglobeze în sine — să și le asimileze — el devine altceva, și anume «trăire» intelectuală. în fond, deci, Valéry exprimă printr-un termen abstract un conținut concret. Se surprinde aci o trăsătură mai generală a primei jumătăți de secol. Dacă un fond individual, deci concret, aparține lumii lăuntrice, în sensul amintit al manierismului, el se recomandă sub o identitate abstractă, deși nu urmărește cîtuși de puțin operația generalizării raționale și obiective. Este adevărat că, privite numai formal, mobilele creației artistice în prima jumătate a veacului se relevă, în genere, a fi de natură intelectuală. Pe cartea de vizită a noilor fenomene artistice nu mai figurează pregnant sensibilitatea, ca în preromantism sau romantism, și nici sensorial, ca în parnasianism, simbolism sau impresionism, ci mai curînd intelectul, ca în clasicism. Este, însă, vorba, de cu totul altceva decît de obiectiva rațiune

clasică. Termenul se află chiar evitat, înlocuit fiind prin alte noțiuni, aceea de luciditate, de cerebralism, de explorare lăuntrică, de experiment. întregul sistem de relații apare fundamental altul. Amintitele conținuturi abstracte nu mai constituie, ca rațiunea clasică, un obiectiv final, ci numai puncte de plecare sau căi instrumentale pentru a face mai pregnantă esența concretului individual.
în cele din urmă, metoda intelectuală sau ideea inițială, care reprezintă titlul și emblema unei concepții artistice, pălesc cu totul sub presiunea efectelor și descoperirilor lor de ordin sensibil, Asistăm la un proces continuu de concretizare a abstractului, a acelui abstract sub auspiciile căruia vrea mereu să se anunțe o inițiativă de artă. Unii artiști din sfera abstracționismului și-au dat seama încă de pe la începutul secolului de acest proces la care se supune activitatea lor. Cunoscutele cuvinte ale cubistului Juan Gris au căpătat chiar putere definitorie sub aspectul de față ; « încerc să concretizez ceea ce este abstract »
declară Gris. « Eu plec de la o abstracție pentru a ajunge la un fapt real ». în opoziție cu relațiile din arta Renașterii, schema geometrică nu mai constituie receptacolul care cuprinde un ansamblu de intuiții, ci punctul inițial din care se desprinde intuiția. La Rafael o figură concretă se organizează și se obiectivizează într-o piramidă. La Juan Gris un cilindru se însuflețește și se subiecți vizează într-o figură concretă. Ideea sucombă sub materia sensibilă pe care ea o invocă și o descoperă. Abstractul modern în artă își pierde vechea rigiditate și duritate crista-loidă. El devine elastic și solubil, dizolvîndu-și crusta geometrică în pasta concretă pe care de la început o poartă virtual în sine.
Abstracționismul artistic, în felul cum l-am interpretat pînă acum, constituie o orientare care se încadrează într-o configurație specifică primei jumătăți de secol.
în perioada actuală, de după ultimul război mondial, concretul figurează în fruntea diferitelor programe artistice, devenind obiectivul noilor preocupări. Faptul se poate constata încă din primele momente ale perioadei în care ne aflăm. Ne pare simptomatic indiciul că expoziția de așa zisă artei concretó la care se referă N. Brion la începutul acestei expuneri are loc în iulie 1945, deci Imediat după cel de-al doilea război mondial.
Aproape orice inițiativă ivită în ultimele două-trel decenii nutrește această nouă ambi
ție. Arta concreta, muzica și poezia concretă se numără printre fenomenele artistice cele mai recente. Chiar și fără o asemenea titulatură, punctul de plecare nu mai este ideeo, ci obiectul sau evenimentul rea!» transpuse și transcrise adesea direct. Astfel» colajul în pictură ia proporții și se difuzează imens. fiind ilustrat acum și de pictori care nu-l cultivaseră mai înainte. Așa este cazul cu opera de bătrînețe a lui Max Ernst, care» în lucrarea sa intitulată Penultima pădure de scÎnduri (1970) proiectează pe un fond albastru lemnul putrezit și decolorat al unei vechi uși de grajd. Sculptura recurge și ea la o aglomerare de asemenea obiecte sau materiale uzate, smulse din ambianța cotidiană. Literatura calchiază de asemenea un limbaj prozaic» neselectat și neelaborat. Se inițiază filmul cmé-vénté, luat pe viu. Revenind la literatură» constatăm profuziunea reportajelor, a anchetelor» a acelui «fapt mărunt și autentic » de care \ orbește în 1956 Nathalie Sarraute, în timp ce susține că « azi cititorul preferă documentul în locul romanului ». Dar și « noul roman

», în special sub aspectul reismului lui Robbe-Grilîet» se oprește la lumea obiectelor, cum spune el, «nesemnificative sau pe care (subînțeles scriitorul) se străduiește să le prezinte astfel ». Se urmărește pretutindeni concretul direct, apropiat, nu acela căutat în muzee, în rezervații, în locuri exotice, ci concretul de care ne izbim la tot pasul, fără să-i acordăm atenție.
Atît pe planul creației propriu-zise cît și pe

acela al cercetării artistice, elementul prim nu mai este ideea, ca în deceniile precedente, ci obiectul real· în consecință nici prima operație nu mai este explorarea sau experimentul. ci descrierea. Deopotrivă, punctul de plecare al artistului și al cercetătorului de artă încetează a mai fi un dat abstract, substituin-du-se printr-unul concret în sensul cel mai obișnuit. Este interesant de notat că așa cum romanul lui Robbe-Grillet apare ca literatură a obiectelor, vasta concepție informa-ționistă a luì Max Bense poartă și ea denumirea de Objelct-Asthetik. Iar operației pur descriptive, adesea chiar empirice, cuprinse în arta. în muzica, în poezia concretă, precum și în toate manifestările artistice, amintite în exemplele de adineauri, îi corespunde aceeași operație în planul cercetărilor structuraliste. Acestea privesc și ele, în primul rînd, « alcătuirea » unui lucru, î unei opere. « ìntr-ocercetare structuralistă » afirmă Hugo Friedrich, «procedeul metodic este cu precădere descriptiv ». Se înlătură, deci, elementul inițial abstract «semnificativ », pe care îl constatasem la artiștii din prima jumătate a secolului. Este adevărat că, în acest sens, mai cu seamă în aplicația sa lingvistica, structuralismul se ilustrase cu mult înainte. Este destul să amintim, printre altele, mișcarea formalistă rusă Opoiaz sau Cercul de la Praga de prin 1928 — 1929. Totuși, în formele sale radicale, abia în ultimele decenii structuralismul a proliferat considerabil cu noi contribuții, și și-a aflat cea mai amplă audiență.
Acum, bunăoară, capătă putere de circulație informaționismul. Și iarăși este interesant de notat că acest fenomen concretizant îi atrage deopotrivă atît pe cercetători cît și pe artiști. Aproape imediat după ce Abraham Moles publică în 1958 lucrarea sa Théorie de l’information et perception esthétique, un romancier ca Michel Butor vorbește de o confruntare a scrisului cu «informațiile pe care le primim » și de « un nou mod de a lega între ele informațiile alese ca exemple ». Asistăm, deci, la un fenomen prezent pe toate planurile în atmosfera momentului. Desigur, însă, că nu ne mulțumim numai cu aceste înregistrări. Ceea ce vrem să semnalăm este că noul concret este tot atît de puțin concret în sensul clasic al noțiunii pe cît de puțin abstractă, în același sens, se dovedise tendința antecedență. Momentul inițial sau forma în care se anunță un fenomen nu reprezintă nici pe departe întreaga sa configurație. Elementul concret — obiectul, implicit descrierea sa — se reduce acum la o simplă piesă, destinată să intre într-o rețea de relații abstracte, a căror finalitate este descoperirea unor legi. Asemenea legi nu mai au nimic comun cu cele ale lui Klee sau Mondrian, ivite inițial din propria sensibilitate a artiștilor, și numai pentru uzul lor personal. Ele tind, dimpotrivă, să capete un caracter general și obiectiv ca și acelea ale științelor fizice. Aci intervine statistica, matematica, premisele unei « clbernetizări » a artei, calculul previzibil scos din diferite relații, calcul care poate fi efectuat și de mașină. Această sferă de activitate îi preo-riină nu numai De teoreticieni, asa cum s-ar

părea în primul moment, ci și pe mulți artiști, în special muzicieni. Chiar și în literatură, , bunăoară, în scrierea sa Cercetări asupra tehnicii romanului, recurge la cele mai subtile operații structuraliste. Dar să nu mergem prin tot acest proces complicat de specializare abstractă, ci să ne oprim la însuși elementul concret inițial al unei opere artistice din categoria ce ne preocupă. De la început vom surprinde că un asemenea element se află lezat în integritatea sa. Așa cum, în deceniile precedente, abstractul se prezenta incomplet, fiindcă îi lipsea rațiunea obiectivă și virtutea generalizării, tinzînd către individualizare și concretizare, tot astfel și acum concretul apare deopotrivă de incomplet, fiindcă i s-a extras măduva sensibilă și s-a redus la simplul preliminariu al unei operații de abstractizare.
Să luăm pe unul din campionii noii vederi, pe Robbe-Grillet. Acest scriitor combate și privește cu ironie « mitul profunzimii » valoarea semnificației, «sufletul romantic al lucrurilor ». El își află întreaga satisfacție în pura «suprafață» a obiectelor, de a fi prezente, de a exista. Ne permitem să stăruim puțin asupra acestui exemplu atît de reprezentativ, în care concretul se află subminat de propriul său exces. Este, de altfel, un risc la care s-au expus toate purismele din lume. Și, desigur, purismul reist al lui Robbe-Grillet nu poate face excepție de la acest destin. Așadar, lucrurile nu au altceva de făcut decît să existe. Ele nu au voie să simtă, fiindcă aceasta ar însemna o « rușinoasă » denaturare a lor din partea scriitorului. Atunci, avea voie nici să gîndească. . . Or, iată ideea finală a lui Robbe-Grillet din eseul său program din 1956, 0 cale pentru romanul viitor: «în același timp adjectivul vizual, descriptiv, care se mulțumește să măsoare, să situeze, să limiteze, să definească, urcă poate drumul anevoios al unei noi arte romanești ». Ne întrebăm aci dacă a măsură și mai cu seamă a defini se poate face fără a gîndi. Prin urmare, pe lîngă faptul că este prezentat, că există pur și simplu, obiectul, prin adjectivul său vizual, ‘ '
vedea una din dilemele dramatice aie noii accepții de concret. Deposedate de propria aură sensibilă, obiectele, în prezentarea lor artistică, rămîn vide. Concretul, în numele căruia li se extrage acea calitate, considerată străină lor, este mort. Și atunci Robbe-Grillet îl reanimează cu pungile de oxigen ale unor funcțiuni abstracte.
Pe de altă parte, acel pur adjectiv vizual — care am văzut, totuși, că nu este pur — și care se afirmă ca reactiv față de repulsia provocată, cum spune scriitorul, de « cuvîn-tul cu caracter visceral, analogic sau incantatori u », ar trebui să însemne numai prin prezența sa o împlinire. Or, iată că el « urcă arte
în special muzicieni. Chiar și în literatură, același Michel Butor, I subtile operații structuraliste.
în mod consecvent,
1
în faptul
ele n-ar
mai și gîndește. Aci ni se pare a
tatoriu »,
cupă nu numai pe teoreticieni, așa
drumul poate anevoios al unei noi romanești ». De aceea, referindu-se în special la Robbe-Grillet, criticul italian Carlo Bo gîndește judicios cînd spune că noii romancieri «se opresc la construcția instrumentelor» și că execută numai « pregătiri tehnice» pentru roman. Ne întrebăm, însă, dacă pe acest «drum anevoios» se poate

muzica și poezia concretă. Unele so-
o așezare stabilă a
I
, pe temelii durative, cu instituții sta-
ieși din lumea simplului concret instrumental, a acestui pretext descriptiv aservit unor operații abstracte. Robbe-Grillet are, totuși, perfectă dreptate cînd spune următoarele: « Dacă societatea s-a transformat încetul cu încetul, dacă tehnica industrială a făcut progrese considerabile, civilizația noastră intelectuală a rămas aceeași ». Este adevărat că, în genere, activitatea intelectuală și artistică de astăzi nu se arată a fi în totul contemporană cu coordonatele realității pe care ar trebui să le reprezinte. A îndrepta acest decalaj își propune nu numai « noul roman », ci și arta,
Iuții dau, însă, degîndit și chiar îngrijorează. Bunăoară, poezia concretă, bazată pe evocarea ambianței de obiecte tehnice cotidiene, își propune să facă din artă un obiect de uz momentan, așa cum este cazul cu oricare din obiectele vieții de astăzi, scoase mereu din circulație și înlocuite, odată cu ivirea continuă a unor noi invenții perfecționate. Inițiativa pare monstruoasă — și este efectiv monstruoasă — dar nu I se poate nega consecventa fată de realitatea vieții actuale.
> > »
Ideea de eternitate a artei nu constituie o permanență, ci un dat istoric, ivit mai tîr-ziu în cadrul fiecărei civilizații. Ea nu exista la reprezentanții societăților primare, care căutau să-și adapteze realizările artistice la obiectivele lor practice imediate. Această idee apare numai odată cu vieții
tornice, cînd omul se instalează solid în ceea ce un gînditor argentinian, Martinez Estrada, numește «alveola» umană. Faptul se poate desprinde din indiciile cele mai simple. Sădirea unui măslin, a cărui creștere și rodire se lasă așteptată decenii întregi, se făcea cu intenția de a folosi generațiilor viitoare, avînd ca bază garanția unei continuități a vieții în aceleași «alveole ». Orice activitate, cît de simplă, biologică, economică, socială însemna un demers către eternitate. Arta nu exprima altceva decît adecvarea la asemenea exigențe, fîgurînd obiectivul lor exemplar realizat. O operă artistică trebuia» în consecință, să se bucure de acea perfecțiune care să-i garanteze o durată pe măsura unor coordonate statornice ale existenței. Astăzi lucrurile se schimbă vertiginos. Arta și literatura mai pot ține pasul acestui ritm schimbător? Deși infinit mai laborios — poate chiar exagerat de migălos — Robbe-Grillet nu face cu mult altceva decît ceea ce urmărește poezia concretă. Așa cum a observat Carlo Bo, el pregătește instrumente pentru noul roman. Aceasta, însă. în faza actuală» reprezintă o activitate aleatorie. Instrumentul este confecționat numai pentru a fi înlocuit mereu cu alt instrument mai perfecționat, și aceasta la infinit. Paradoxul noii accepții a concretului este că, în numele unei atari calități, se urmărește o adecvare cît mai directă la realitatea contemporană care se prezintă, însă, abstractă, operaționistă, într-o stare de schelărie continuă, formată numai din scheme ce se înlocuiesc rapid una pe alta. Cînd

Robbe-Grillet spune că noul roman nu-i mai oferă lectorului « o lume desăvîrșită, plină, închisă », cu alte cuvinte o lume concretă» el se gîndește, desigur, la modelul coordona-

acela al cercetării artistice, elementul prim nu mai este ideea, ca în deceniile precedente, ci obiectul real. în consecință nici prima operație nu mai este explorarea sau experimentul, ci descrierea. Deopotrivă, punctul de plecare al artistului și al cercetătorului de artă încetează a mai fi un dat abstract, substituin-du-se printr-unul concret în sensul cel mai obișnuit. Este interesant de notat că așa cum romanul lui Robbe-Grillet apare ca literatură a obiectelor, vasta concepție informa-ționistă a lui Max Bense poartă și ea denumirea de Objekt-Ästhetik. Iar operației pur descriptive, adesea chiar empirice, cuprinse în arta, în muzica, în poezia concretă, precum și în toate manifestările artistice, amintite în exemplele de adineauri, îi corespunde aceeași operație în planul cercetărilor structuraliste. Acestea privesc și ele, în primul rînd, «alcătuirea» unui lucru, în speță a unei opere. « într-o cercetare structuralistă », afirmă Hugo Friedrich, «procedeul metodic este cu precădere descriptiv ». Se înlătură, deci, elementul inițial abstract «semnificativ », pe care îl constatasem la artiștii din prima jumătate a secolului. Este adevărat că, în acest sens, mai cu seamă în aplicația sa lingvistică, structuralismul se ilustrase cu mult înainte. Este destul să amintim, printre altele, mișcarea formalistă rusă Opoiaz sau Cercul de la Praga de prin 1928 –1929. Totuși, în formele sale radicale, abia în ultimele decenii structuralismul a proliferat considerabil cu noi contribuții, și și-a aflat cea mai amplă audiență.
Acum, bunăoară, capătă putere de circulație informaționismul. Și iarăși este interesant de notat că acest fenomen concretizant îi atrage deopotrivă atît pe cercetători cît și pe artiști. Aproape imediat după ce Abraham Moles publică în 1958 lucrarea sa Théorie de l'information et perception esthétique, un romancier ca Michel Butor vorbește de o confruntare a scrisului cu «informațiile pe care le primim » și de «un nou mod de a lega între ele informațiile alese ca exemple ». Asistăm, deci, la un fenomen prezent pe toate planurile în atmosfera momentului. Desigur, însă, că nu ne mulțumim numai cu aceste înregistrări. Ceea ce vrem să semnalăm este că noul concret este tot atît de puțin concret în sensul clasic al noțiunii pe cît de puțin abstractă, în același sens, se dovedise tendința antecedentă, Momentul inițial sau forma în care se anunță un fenomen nu reprezintă nici pe departe întreaga sa configurație. Elementul concret – obiectul, implicit descrierea sa – se reduce acum la o simplă piesă, destinată să intre într-o rețea de relații abstracte, a căror finalitate este descoperirea unor legi. Asemenea legi nu mai au nimic comun cu cele ale lui Klee sau Mondrian, ivite inițial din propria sensibilitate a artiștilor, și numai pentru uzul lor personal, Ele tind, dimpotrivă, să capete un caracter general și obiectiv ca și acelea ale științelor fizice, Aci intervine statistica, matematica, premisele unei « cibernetizări » a artei,

calculul previzibil scos din diferite relații, calcul care poate fi efectuat și de mașină. Această sferă de activitate îi preocupă nu numai pe teoreticieni, așa cum s-ar
părea în primul moment, ci și pe mulți artiști, în special muzicieni. Chiar și în literatură, același Michel Butor, bunăoară, în scrierea sa Cercetări asupra tehnicii romanului, recurge la cele mai subtile operații structuraliste. Dar să nu mergem prin tot acest proces complicat de specializare abstractă, ci să ne oprim la însuși elementul concret inițial al unei opere artistice din categoria ce ne preocupă. De la început vom surprinde că un asemenea element se află lezat în integritatea sa. Așa cum, în deceniile precedente, abstractul se prezenta incomplet, fiindcă îi lipsea rațiunea obiectivă și virtutea generalizării, tinzînd către individualizare și concretizare, tot astfel și acum concretul apare deopotrivă de incomplet, fiindcă i s-a extras măduva sensibilă și s-a redus ia simplul preliminariu al unei operații de abstractizare.
Să luăm pe unul din campionii noii vederi, pe Robbe-Grillet. Acest scriitor combate și privește cu ironie «mitul profunzimii», valoarea semnificației, «sufletul romantic al lucrurilor ». El își află întreaga satisfacție în pura «suprafață» a obiectelor, în faptul de a fi prezente, de a exista. Ne permitem să stăruim puțin asupra acestui exemplu atît de reprezentativ, în care concretul se află subminat de propriul său exces. Este, de altfel, un risc la care s-au expus toate purismele din lume. Și, desigur, purismul reist al lui Robbe-Grillet nu poate face excepție de la acesț destin. Așadar, lucrurile nu au altceva de făcut decît să existe. Ele nu au voie să simtă, fiindcă aceasta ar însemna o « rușinoasă » denaturare a lor din partea scriitorului. Atunci, în mod consecvent, ele n-ar avea voie nici să gîndească, . . .
Or, iată ideea finală a lui Robbe-Grillet din eseul său program din 1956, 0 cale pentru romanul viitor: «în același timp adjectivul vizual, descriptiv, m и I ț u m eșt e să măsoare, să situeze, să limiteze, să definească, urcă poate drumul anevoios al unei noi arte romanești ». Ne întrebăm aci dacă a mâsura și mai cu seamă a defini se poate face fără a gîndi. Prin urmare, pe lîngă faptul că este prezentat, că există pur și simplu, obiectul, prin adjectivul său vizual, mai și gîndește. Aci ni se pare a vedea una din dilemele dramatice ale noii accepții de concret. Deposedate de propria aură sensibilă, obiectele, în prezentarea lor artistică, rămîn vide. Concretul, în numele căruia li se extrage acea calitate, considerată străină lor, este mort. Și atunci Robbe-Grillet îl reanimează cu pungile de oxigen ale unor funcțiuni abstracte.
Pe de altă parte, acel pur adjectiv vizual — care am văzut, totuși, că nu este pur — și care se afirmă ca reactiv față de repulsia provocată, cum spune scriitorul, de « cuvîn-tul cu caracter visceral, analogic sau încântător iu », ai trebui să însemne numai prin prezența sa o împlinire. Or, iată că el « urcă di umul poate anevoios al unei noi arte romanești ». De aceea, referindu-se în special la Robbe-Grillet, criticul italian Carlo Bo gîndește judicios cînd spune că noii romancieri «se opresc la construcția instrumentelor » și că execută numai « pregătiri tehnice » pentru roman. Ne întrebăm, însă, dacă pe acest «drum anevoios » se poate
ieși din lumea simplului concret instrumental, a acestui pretext descriptiv aservit unor operații abstracte. Robbe-Grillet are, totuși, perfectă dreptate cînd spune următoarele : « Dacă societatea s-a transformat încetul cu încetul, dacă tehnica industrială a făcut progrese considerabile, civilizația noastră intelectuală a rămas

aceeași ». Este adevărat că, în genere, activitatea intelectuală și artistică de astăzi nu se arată a fi în totul contemporană cu coordonatele realității pe care ar trebui să le reprezinte. A îndrepta acest decalaj își propune nu numai «noul roman», ci și arta, muzica și poezia concretă. Unele soluții dau, însă, degîndit și chiar îngrijorează. Bunăoară, poezia concretă, bazată pe evocarea ambianței de obiecte tehnice cotidiene, își propune să facă din artă un obiect de uz momentan, așa cum este cazul cu oricare din obiectele vieții de astăzi, scoase mereu din circulație și înlocuite, odată cu ivirea continuă a unor noi invenții perfecționate. Inițiativa pare monstruoasă — și este efectiv monstruoasă — dar nu i se poate nega consecvența față de realitatea vieții actuale. Ideea de eternitate a artei nu constituie o permanență, ci un dat istoric, ivit mai tîr-ziu în cadrul fiecărei civilizații. Ea nu exista la reprezentanții societăților primare, care căutau să-și adapteze realizările artistice la obiectivele lor practice imediate. Această idee apare numai odată cu o așezare stabilă a vieții, pe temelii durative, cu instituții statornice, cînd omul se instalează solid în ceea ce un gînditor argentinian, Martinez Estrada, numește «alveola » umană. Faptul se poate desprinde din indiciile cele mai simple. Sădirea unui măslin, a cărui creștere și rodire se lasă așteptată decenii întregi, se făcea cu intenția de a folosi generațiilor viitoare, avînd ca bază garanția unei continuități a vieții în aceleași «alveole ». Orice activitate, cît de simplă, biologică, economică, socială însemna un demers către eternitate. Arta nu exprima altceva decît adecvarea la asemenea exigențe, figurînd obiectivul lor exemplar realizat. O operă artistică trebuia, în consecință, să se bucure de acea perfecțiune care să-i garanteze o durată pe măsura unor coordonate statornice ale existentei. Astăzi lucrurile se schimbă vertiginos. Arta și literatura mai pot ține pasul acestui ritm schimbător? Deși infinit mai laborios — poate chiar exagerat de migălos — Robbe-Grillet nu face cu mult altceva decît ceea ce urmărește poezia concretă. Așa cum a observat Carlo Bo, el pregătește instrumente pentru noul roman. Aceasta, însă, în faza actuală, reprezintă o activitate aleatorie. Instrumentul este confecționat numai pentru a fi înlocuit mereu cu alt instrument mai perfecționat, și aceasta la infinit. Paradoxul noii accepții a concretului este că, în numele unei atari calități, se urmărește o adecvare cît mai directă la realitatea contemporană care se prezintă, însă, abstractă, operaționistă, într-o stare de schelărie continuă, formată numai din scheme ce se înlocuiesc rapid una pe alta. Cînd Robbe-Grillet spune că noul roman nu-i mai oferă lectorului « o lume desăvîrșită, plină, închisă », cu alte cuvinte o lume concretă, el se gîndește, desigur, la modelul coordona-

tclor pe care Ic avem în față. Concluzia este gì cititorului urmează să i se încredințeze misiunea de «a inventa » opera. Cam în același fol gîndește și Nathalie Sarraute. « în asta constă totul», spune scriitoarea, « a-i lua cititorului dreptul lui », a nu-l face «să se simtă prea la largul lui », lăsîndu-l «să se descurce » numai după jaloanele oferite de scriitor. Se revine, deci, la ideea de a-l însărcina pe el să inventeze opera. Ne întrebăm, însă, cum va putea cititorul, care nu este scriitor, să înfăptuiască ceea ce n-a fost în stare scriitorul însuși. Pe de altă parte, nu se prezintă unul mai privilegiat decît celălalt, fiindcă amîndoi trăiesc în aceeași ambianță de coordonate abstracte, de scheme, în sensul amintit. Nu știm atunci dacă cititorul va putea ieși din această lume a instrumentelor —

singura reală și singura oferită de scriitor — nu știm dacă cele ce va « inventa » el nu vor fi decît alte instrumente în vederea unei opere care nu va exista niciodată.

în liniile sale largi, tendința amintită este astăzi cu mult mai largă decît cadrul ilustrat. O sete de concret, de actualitate, de realitate imediată și «nesemnificativă» plutește în atmosferă dincolo de orice program dirijat. însă, ca și acele licori reci care sporesc setea în loc să o potolească, operele astfel rezultate, tocmai prin adaptarea lor prea strictă la angrenajul actual, ne transpun într-un registru al abstractului, al incertitudinii axiologice, al relativului, al nedesăvîr-șitului. în med paradoxal, fluxul provocat de ele acționează simultan cu refluxul, cucerindu-ne prin adevărul lor în același moment în care ne și resping prin lipsa lor de semnificație și de ecou. Totul pare brut și empiric, cerînd a mai fi prelucrat sau chiar « inventat » de noi, cum spune Robbe-Grillet, fără, însă, să posedăm criteriile sigure pentru această operație. într-o asemenea confuzie se ajunge a se încredința mijloacelor celor mai abstracte — fizicii, matematicii, computerelor — însărcinarea de a stabili prin calcule distincția între artă și non-artă, între valoare și non-valoare.

Sub raport funcțional, o civilizație a scopurilor este concretă, așa cum, bunăoară, se dovedește a fi Renașterea, pe cînd una a mijloacelor, ca aceea de astăzi, apare predominant abstractă. Aceasta se întîmplă în ciuda faptului că, față de trecut, obiectele materiale au sporit actualmente, continuînd chiar să prolifereze invadant. Odată ce, însă, funcțiunea lor este aceea de mijloace, de simple instrumente operative, cărora li s-a extras potențialul sensibil — singurul care le face suficiente lor înseIe — ele devin piese ale unei relații abstracte, Cu această funcțiune se profilează mulțimea de obiecte tehnice actuale. Observația, desigur, nu trebuie interpretată empiric în raportarea ei la planul artei. La atîția scriitori și artiști din ultima vreme, inclusiv la Robbe-Grillet, obiectele nu sînt tehnice, dar dețin funcțiunea de obiecte tehnice. De asemenea, concretul lingvistic al simplelor unități verbale dintr-o operă literară este privit în același fel de cercetările structuraliste, fie apar ca mijloace sau instrumente destinate să servească unui complex de relații abstracte, de unde urmează să derive legi generale. La aceasta se reduce, în mare parte, invocarea inițială a concretului în accepția sa actuală.

Secolul nostru oscilează, astfel, între extreme, care, însă, nu se pot susține prin caracterul lor exclusiv. în prima sa jumătate vrea să se impună formula abstractului ; ea poartă, însă, în sine, germenii concretului, și tinde spre concretizare. în ultimele decenii relația apare inversă. Acum domină formula concretului, care cuprinde, însă, potențele abstractului și se· dirijează către abstractizare. Omul se îndreaptă inadecvat spre extreme unilaterale numai împins de șocuri puternice, așa cum se întîmplă în cadrul zguduirilor continui, care au încercat societatea modernă. Asemenea zguduiri produc sau mișcarea de retracție a. abstractului, în sensul său deosebit de cel clasic, după felul cum îl ilustrează Worringer în aplicarea sa la fazele istorice inițiale, sau sensul invers, al atracției, polarizîndu-se în extrema concretului. în primul caz, artistul se sustrage unei lumi de simple mijloace, opunîndu-i realitatea sa lăuntrică prin forme radicale de manierism. în al doilea caz, el vrea să se apropie concret de acea lume, care îl prinde, însă, ca în niște benzi rulante, în resorturile

ei abstracte. După cum se vede, extremele produse de șocuri se dovedesc fragile, nerezistente, și nu se pot susține prin conținutul lor exclusiv ; ele devin poroase, permeabile, lăsînd fiecare să se insinueze'într-însa tendința opusă. Numai pe o poziție stabilă omul alege calea mediană, completă, împlinită, printr-un acord deschis între concret si abstract, asa cum face, bună-
1 A ’ ’
oară, arta Renașterii. In speța șocurilor, care împing la extreme, o asemenea relație nu mai este posibilă. Astfel, concretul și abstractul, care principial se vor exclusive, intră totuși, printr-un fel de consimțită contrabandă, unul în teritoriul celuilalt. Acest echivoc nu constituie, desigur, calea cea mai echilibrată și cea mai normală a unui raport de termeni. Societatea modernă, cel puțin o parte însemnată a ei, se străduiește, însă, să reducă autonomia aproape anarhică a mijloacelor, să le supună unui scop, unui ideal precis.
Numai pe baza unei asemenea așezări omul nu va mai fi dominat de extreme, ci le va stăpîni el. Numai pe această cale se va relua contactul echilibrat, cu adevărat împlinitor, între concret și abstract, ca premisă a unui nou clasicism. EDGAR PAPU

SINTEZE Şl ANALOGII

ESTETICA
LUI HEGEL

Asemenea întregii opere filosofice pe care Hegel a elaborat-o, și ideile estetice propuse de genialul creator al sistemului de gîndire I privind fenomenologia spiritului sînt copleșitoare de la prima vedere. Acest lucru a fost intuit, cu exactitate, de Max Bense. în compendiul intitulat Aesthetica, Bense relevă două aspecte esențiale ale doctrinei hegeliene — aspecte ce sînt profund semnificative pentru epoca noastră. în primul rînd, esteticianul german pune în lumină faptul că, pentru Hegel, arta constituie un univers al aparenței. într-adevăr, marele părinte spiritual al conceptului modern al devenirii subliniază că elementul artistic, în genere, reprezintă un joc al aparentei, fără ca, prin aceasta, domeniul esteticului să-și piardă necondiționat demnitatea sa specifică și puterea de netăgăduit. Ceea ce se explică în virtutea împrejurării că « aparența însăși ține, în chip esențial, de esența »1. în acest sens, aparența reflectă o ordine mai adîncă a existentului și nu o simplă stare a lumii empirice, fie ea exterioară sau interioară. Astfel, « Hegel a redat — potrivit convingerii lui Bense — modul particular de existență al operei de artă, cu ajutorul unui foarte vechi concept, atunci cînd el a spus că ,, frumosul ” își are ,, viața sa ” în ,, aparență ” (Schein — n.ns.) și că ,, în aparență, arta îșî produce concepția sa despre existent (adică, un existent privit ca Dosein; sau ca sistem ai realelor—n.ns.)”»2. Tocmai datorită acestei cantonări în existent, Hegel își permite să sublinieze că este în măsură de a evidenția caracterul fenomenal al sferei artisticului, contestînd în același timp părerea că, printr-o asemenea folosire a noțiunii de aparența, ar putea să se sugereze vreodată «lipsa de demnitate a operei de artă »3.
Cît de importantă este ideea de aparența, pentru întreaga estetică modernă, ne mărturisește însuși Bense. Acesta pornește de la constatarea că tot ce se poate afirma despre aparenței este valabil și pentru ceea ce el a denumit prin termenul de coreali-tate, în această ordine de idei, «aparența are corealitate ». Iar, în concepția luì Bense, lumea «aparențelor este o lume iluzivă (și Hegel vorbește de «iluzie»); și unde este iluzionare sînt și semne»4. De aici, extinzînd

raționamentul, desprindem ideea că « lumea aparențelor este o lume a semnelor » A în această calitate, Bense deduce
că lumea aparențelor este o astfel de lume îneît ea « consumă și transcende realitatea » c\ Astfel tot ce este surprins «în percepția operei de artă constă din semne și din existențe; de aceea toate semnele sînt semne despre existență » (ca și în viziunea lui Hegel — mns>) \
Drept urmare, în acțiunea de percepere a semnelor ne lovim, în permanență și în mod stăruitor, în opera de artă, «de existentul coreal $ 8. Acest existent stă, pe de o parte, în ordinea fizicalâ a lucrurilor; pe de altă parte, el reprezintă un act de transcendență față de substratul purtătorilor materiali de semne și o trimitere către un plan mai înalt și mai spiritualizat de existență, Pe o atare bază s-a clădit, potrivit vederilor lui Bense, și doctrina semiotică a lui Ch, W. Morris,
Dar, în credința lui Bense, tezele hegeliene nu reprezintă numai un temei ontologic pentru întregul univers modern al semnelor și pentru semiotică în chip special. El pune în evidență un al doilea atribut fundamental al esteticii hegeliene — atribut care e, dea-semeni, strict actual pentru lumea contemporană. Este vorba de așa-numita resemnare a autorului Științei logicii în fața destinului incert al artei. Dată fiind importanța problemei, este interesant să analizăm mecanismul intelectual specific unei asemenea stări de incertitudine a spiritului.
Discutînd despre semnificația istorică a doctrinei luì Nietzsche, în cuprinsul evoluției formelor culturii, Bense subliniază, pe bună dreptate, că există concepții filosofice care beneficiază, în substanța lor mai ascunsă, de privilegiul de a avea «felinare» pline de strălucire ce luminează, în profunzimi, totulChiar și atunci cînd scoatem asemenea idei—surse de lumină din contextul lor inițial, pentru a le transpune într-un climat doctrinar de o cu totul altă natură, ele au puterea de a ilumina în continuare și de a face limpezi orizonturi teoretice, care, originar, le-au fost parcă străine10. Acesta este și cazul unei idei fundamentale din doctrina luì Nietzsche.
într-adevăr, dacă, în viziunea critică a lui Kant, existentul fusese alungat din discuția filosofică, întrucît pe primul plan. în cîmpul examenului teoretic, putuse fi ridicat discursul asupra cunoașterii, Nietzsche este acela care — așa cum remarcă Heidegger — rea-șază lucrurile la locul lor prin formularea imperioasă a convingerii că trebuie evaluata, mai întîi, însăși existența. Acest proces de evaluare prioritară s-a petrecut, în gîndirea lui Nietzsche, fără echivocuri, Totul a decurs în așa fel, îneît, autorul teoriei despre nașterea tragediei, ținînd în mod riguros seama de condițiile istorice ale epocii sale, nu s-a sfiit să ajungă la anumite constatări limită, chiar atunci cînd concluziile la care s-a oprit au căpătat un caracter pe cît de urgent pe atît de dur 11 și de implacabil. Teza evaluării concrete și dure a existentului a dobîndit noi sensuri, atunci cînd ea a intrat în sistemul de gîndire al lui Spengler sau în concepția dramatică a lui Heidegger și primește alte semnificații, și mai stăruitoare, în con-dițiile în care pătrunde astăzi în spiritul frămîntat al marii culturi a Occidentului.
Trecînd însă peste această paranteză, este sugestiv să semnalăm — odată cu Bense 12
— împrejurarea că, la timpul său, Hegel acordase și el prioritate existentului. în virtutea adaptării acestei poziții spirituale de principiu, Hegel supusese arta — așa cum va face, într-un sens radical și privind întregul univers al valorilor, mai tîrziu, Nietzsche

— unui act de evaluare existențială plină de gravitate.
Consecințele acestui gest sînt instructive. Hegel considerase, pe drept cuvînt, că marea artă tradițională se caracterizează prin aceea că unifică generalitatea cu o formă vie, în așa fel, îneît «universalul și raționalul sînt contopiți cu un fenomen sensibil, concret » 13. Hegel dezvăluie însă împrejurarea că — înce-pînd încă de pe vremea lui— « artistul practicant » tinde să fie, din ce în ce mai mult, sedus de a trăi «înlăuntrul unei lumi a intelectului reflexiv»14; ceea ce nu-i mai permite să creeze o stare de singurătate particulară, favorabilă construcției artistice propriu-zise. Și astfel «știința despre artă — susține Hegel — este în timpul nostru și mai necesară decît a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja, ca artă, deplină satisfacție»15. Ceea ce înseamnă, pînă la urmă, că, sub acest raport, «arta este și rămîne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații a ei, ceva ce aparține trecutului »16.
Judecata de existență aplicată artei și sporirea puterii reflexive a spiritului uman, ar duce, așadar, în viziunea luì Hegel, la suprimarea treptată a capacității sensibile a ființei de a exprima particularul. Aceasta ar însemna, indirect, transformarea stărilor de trăire artistică în acte de judecată lucida, pentru a se ajunge astfel la stadiul de emancipare meditativă și pură a spiritului.
în acest context de idei Bense obiectează, formulînd o observație nu lipsită de îndreptățire. El consideră că Hegel s-a referit, în analiza sa, la^un stadiu al artei privită ca lux al ființei. în etapa actuală a evoluției artei moderne, întreaga creație a spiritului artistic începe să reprezinte un factor esențial al luptei împotriva nivelării existenței umane. Deși Hegel a fost primul gînditor care a pus, în mod explicit, în lumină, problema înstrăinării ființei în sistemul complex al lumii lucrurilor, estetica sa nu relevă primejdia nivelării stărilor de existență. în atari împrejurări noi. ale evoluției civilizației de tip european, este clar că domeniul artistic începe să îndeplinească rolul de element substanțial al eventualelor echilibrări spirituale.
Și totuși, teza hegeliană referitoare la încheierea unui anumit stadiu al artei și resemnarea teoretică a genialului gînditor în asemenea circumstanțe nu se întemeiază doar pe constatarea că sensibilul este suprimat datorită dezvoltării puterilor de examinare lucidă ale spiritului. Anallzînd perioada de disoluție a artei romantice — ultima formă de ar tă cunoscută de Hegel — autorul Prete-genlor de estetică aduce un argument de un ordin intelectual mult mai adînc. El constată că arta romantică a constituit în mod originar despărțirea profundă a inferiorității, mulțumită de sine, de exterioritatea ce nu-i mai corespundea. Aceasta spre deosebire de unitatea funciară dintre spirit și lume, care în arta clasică s-a realizat în chip desăvîrșit17. Opoziția dintre subiectivitatea suverană și obiectivitatea neîmplinita în raport cu stările spiritului se conturează din ce în ce mai precis, odată cu evoluția treptată a artei romantice. în acest mod, se ajunge pînă la stadiul în care, în sfera exteriorității, se caută capricios numai accidentalul 18 — ca într-un fel de atitudine de stranie compensație a nemulțumirii ascunse — ceea ce va atrage după sine o descoperire corespunzătoare a accidental itații din planul subiectiv19. Această dublă accidentalitate, a lumii și a spiritului — ce se deosebește într-o formă manifestă de vechea năzuință către universalitate din arta tradițională— are consecințe nemijlocite asupra destinului, plin de incertitudini, al fenomenului artistic în general.
Ajunși aici, sîntem în măsură de a pune în evidență o a treia temă esențială din estetica lui Hegel, temă care e întru totul revelatorie

și pentru epoca noastră. Acest motiv de bază nu este evocat de Bense, deși el apare tot atît de elocvent ca și celelalte două teme semnalate anterior. Este vorba de ideea referitoare la raportul antinomic dintre conținut și formâ în opera de artă. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, relația de opoziție dintre semnificația subiectiva a operei și imaginea concreta și sensibila, sub înfățișarea căreia această operă se încorporează. Relația este edificatoare deoarece, în funcție de felul în care se alcătuiește ea, depind—în accepția lui Hegel — diferitele moduri în care se configurează arta, pe diferite trepte ale devenirii acesteia. în același timp, raportul apare sub o formă indirectă semnificativ, întrucît din felul în care se stabilesc legăturile dintre termenii opoziției decurg argumentele hegeliene privitoare la disoluția artei romantice, așa cum am văzut că se prezintă lucrurile ceva mai înainte.
De altfel, pe acest motiv de principiu se sprijină întreaga construcție a esteticii lui Hegel. Este o dovadă în plus care ne determină să-i acordăm acestei teme o atenție specială.
Prin urmare, Hegel pornește de la convingerea că în artă trebuie sa se realizeze idealul 20 de frumusețe. Acest ideal reprezintă unitatea dintre conceptul frumosului și plăs* m ui rea sensibilei a acestuia. Dar conceptul desemnează însuși conținutul operei sau ideea construcției artistice21. întruparea ideii se petrece în planul realității concrete 22. Rezultă că realitatea sensibilă definește forma operei sau imaginea particulară în care universalitatea ideii subiective se exteriorizează.
Dar aici, în viziunea hegeliană, intervine o precizare esențială. în cadrul procesului de întrupare a ideii în forma sensibilă și exterioară a operei, subiectivitatea infinita a spiritului nu se poate expune în întregime potrivit propriului și adevăratului ei concept24. Starea de subiectivitate se trădează deci în planul existenței reale și obiective,

mai degrabă parțial decît integral, ceea ce duce la conflicte între subiectivitate și obiectivitate. Această tensiune echivalează, în sfera operei de artă, cu un conflict ce se instaurează între conținutul ideal și forma sensibilă a construcției artistice.
Deducem din această ultimă observație că, la Hegel, descifrăm prezența a două serii de antinomii. Acestea sînt legate organic între ele, decurgînd una din felul de a acționa al celeilalte.
Pe un prim plan subzistă antinomia esențială, ce funcționează pe teren ontologic fundamental și anume tensiunea dintre subiectivitatea infinită a spiritului și obiectivitatea concretă a realității sensibile. Această contradicție fundamentala și ontologică se traduce în planul operei de artă prin opoziția corespunzătoare ce se instituie între conținutul operei și forma exterioară a acesteia. Privind chestiunea din acest punct de vedere, rezultă că cea de a doua antinomie (așadar distincția formă-conținut) nu este diferită de prima (adică opoziția ontologică de bază interioritate subiectivă-exterioritate obiectivă) prin substanța ei. Deosebirea este doar de ordinul deducerii sau al decantării dialectice. Contradicția dintre formă și conținut reprezintă deci însăși opoziția fundamentală transcrisă — printr-un proces de devenire dialectică — la nivelul operei artistice.
în virtutea felului cum se realizează dezechilibrul sau echilibrul relativ între acești doi termeni — conținut, sau semnificație generală

subiectivă și formă, sau imagine concretă — se constituie, așa cum am văzut în accepția lui Hegel, și anume în întreaga istorie a culturii umane, trei moduri principale de artă: arta simbolică, cea clasica și, în sfîrșît, arta romantică 25.
în cuprinsul artei străvechi, simbolice, semnificația generală, subiectivă — sau starea de conținut — își caută forma exterioară, sau imaginea concretă care ar trebui să i se potrivească. Darea nu și-o găsește niciodată. Chiar atunci cînd starea de conținut descoperă o formă, aceasta este exagerată, mărită, pînă la dimensiunile nepotrivite și tulburătoare ale unei expresii nestăpînite și private de măsură. în acest stadiu arta își trădează, la începuturile evoluției ei, prima opoziție interioară și primul dezechilibru fundamental.
Perioada clasică a artei — și în special creația grecească — este aceea în cuprinsul căreia se stabilește unicul moment de echilibru real și profund al construcției artistice — în concepția lui Hegel — și anume, corespondența armonică dintre un conținut solid și autentic de semnificații subiective - semnificații încă neridicate pe treapta celor mai complicate stări de trăire subiectivă — Și o formă exterioară bine cristalizată și gu/ernată de un spirit auster și lipsit de ararne interioare necontrolate.
Dar acest moment ideal nu putea să dureze, Subiectivitatea cîștigă în adîncime și dobîn-dește noi puteri de mărturisire și de trăire nrbnUKâ iȘi Plină de 8ravitate· Prin urmare, C aslc 5e zdruncină și se reinsta-. z I$crepanța și tensiunea originară, De a aceasta insă subiectivitatea nu mai stă
în opoziție cu lumea obiectivă datorită propriilor ei lipsuri și propriilor ei mărginiri, ci din cu totul alte motive. Retrasă în sine și împlinita, subiectivitatea devine, în acest stadiu, atît de complexă, încît nu-și mai poate găsi justificarea decît în starea ei de interioritate. Și astfel, «în arta romantică, ideea, ale cărei lipsuri produceau în cea simbolică defectele plăsmuirii artistice, trebuie să apară ca spirit și suflet în sine împlinită și că, din cauza acestei împliniri superioare, ea, adică ideea, se sustrage acum unirii corespunzătoare cu exteriorul, deoarece ea nu-și poate căuta și înfăptui adevărata ei realitate și aparține decît în sine însăși » 26.
O asemenea « distanțare » superioarăa subiectivității, față de o exterioritate neîmplinită, nu poate duce, pînă la urmă, decît la o pulverizare a obiectivității în puzderii de amănunte nesemnificative — în viziunea lui Hegel — și deci la o disociere corespunzătoare în mii de amănunte neconcludente a însăși subiectivității creatoare. Aceasta ar însemna, deci, starea finală de disoluție a artei. Numai că, dacă acest stadiu dramatic al încheierilor și al concluziilor definitive noi vom încerca să-l citim altfel, întreaga doctrină hegeliană dobîndește o perspectivă nouă și impresionant de modernă. Să ne imaginăm, pentru o clipă, că sfera multiplicității, în care se consumă obiectivitatea și implicit lumea trăirii interioare, nu este un domeniu al amănuntelor, ci un cimpoi Jocurilor de posibilități și de alternative. în acest caz, pulsația posibilităților nu mai neagă universalitatea primordială, așa cum amănuntul suprima năzuința către generalitate din substanța artei tradiționale. De fapt, jocul posibilităților nu este decît o formă mai profundă de reconstituire a universalității într-o perspectivă mai largă a devenirii. O relație de acest fel este întru totul specifică artei moderne. Dar, în momentul în care am ajuns la constatarea că un domeniu al amănuntelor poate reprezenta un cîmp al subtilităților și al rafinatelor posibilități, înseamnă că am dat o nouă și o nebănuită deschidere actuală esteticii lui Hegel. Noua înfățișare a doctrinei

devine astfel o altă formă a clarității și a stăruinței discursului logic, clădită într-un anumit sens pe temeiul limpezimii inițiale. In aceste condiții este curios să remarcăm faptul că un mare spirit, contemporan cu Hegel, a putut fi atît de potrivnic viziunii creatorului Fenomenologiei spiritului. Este vorba de Bernard Bolzano. Acesta îl acuză pe Hegel de imprecizie, considerînd că teoria dialectică este obscură și neconvingătoare. In primul rînd, Bolzano socotește că Hegel folosește un limbaj nedeterminat șl confuz sub raportul exigențelor logice.

Este adevărat că, afirmînd acestea, Bolzano elaborează un întreg sistem logic de gîndire lucidă cu privire la limbaj — sistem care va constitui baza efectivă a concepției semiotice de mai tîrzlu, El definește în acest înțeles, pentru prima oară, în mod explicit, în istoria gîndirii, noțiunile semiotice de bază — cum ar fi conceptele de semn și de sens ca și acela de semnificație, precum și ideea despre raportul fundamental dintre obiect șl actul desemnăriiü7.

Dar din faptul că Bolzano ajunge la o împlinire deosebită a limbajului logic nu se poate deduce că viziunea lui Hegel este confuză. Obscuritatea de care Bolzano îl acuză pe Hegel este desigur aparentă. Teza hegeliană se trădează a fi prin excelență ontologică. Demersul lui Bolzano este logic formal. De aici se ivesc neînțelegerile la nivelul gîndirii lui Bolzano. Și totuși, în ciuda atitudinii adoptate de părintele spiritual al semioticii față de Hegel, este interesant să observăm că ambii gînditori au fundat pînă la urmă universul global al semnelor. Hegel a pus — așa cum am văzut — temeiul existențial pentru acest univers, în vreme ce Bolzano a prefigurat limbajul propriu-zis al lumii semnelor.

Este vorba așadar de doi gînditori care au jucat, în moduri diferite, rolurile lor, ieșite din comun, în fundamentarea esteticii moderne. Dar între acești doi mari filosofi, torturați de probleme și de întrebări, o deosebire esențială subzistă. Iar aceasta, întrucît, dacă despre Bolzano putem spune că a fost un vizionar — neînțeles multă vreme — despre Hegel vom afirma întotdeauna că el este unul dintre cei mai profunzi gînditori pe care i-a dat istoria culturii umane.

TITUS MOCANU

1 Hegel, G.W.Fr., Vodesungen über die Aesthetik. Erster Theìl. Berlin, 1842, 3 Bde. (Bd.Xx din Opere), ρ. 12; trad. rom, Hegel, G.W.Fr,, Prelegeri de estetico, 2 voi.. București, 1966, vol.l. p, 14. In continuare vom cita din traducerea românească a lui D. D. Roșea, indietnd între paranteze volumul și pagina din ediția germană.

’ Bonse, M.» Aesthetica, Agis, Baden-Baden, 1965, ρ. 39.

* Idem, ρ. 40.

Cf. Ibidem, pp. 115-116.

Este adevărat că, pentru Benso, acest act de punere în lumină a existentului, în dauna cunoașterii lui, se petrece» la Hegel, cam vag șl fără consecințe marcate în epocă (v. Bense, op. cit., p. 115).

»» l« Hegel, G.W.Fr., op. cit., vol. I. pp. 16—17 (Bd, X. PP» 15—16)» cf. idem, p, 618 (Bd. Xe. p, 237).

»м »» Cf. ibidem» pp, 80 — 85 (Bd. Xu pp, 96—103).

·· Ibidem, p, 88 (Bd. Xʋ p. 106),

·’ V. Bollano, B.» Somiotik. hrsg, von Elisabeth Walther Ldltion Rot, Text 43, Stuttgart. 1971 (Auswahl aus«dr. в’ Bolianos Wlssonschaftslohre; Versuch einer ausführlichen und grbiten lells neuon Darstellung der Logik mit steter Rücksicht eufderen bishorlge Bearbelter». Sulzbach, 1837). pp, 21-29

UN NOU CENTRU DE ARTĂ

PITEȘTI

Pe lîngă spectaculosul avînt economic și urbanistic, dezvoltarea Piteștiului ca un centru artistic este un fapt al ultimilor ani. Printre datele ce se cer amintite ar fi înființarea cenaclului U.A.P. (1969), deschiderea secției de artă a muzeului județean (1971) într-un local separat, unde, în urma unei competente politici de achiziții, au intrat în patrimoniu, într-un timp foarte scurt, « piese de referință» pentru o serie de mari artiști români, precum și înființarea, în 1970, a primei galerii de artă naivă din țară. O serie de acțiuni reușesc să atragă atenția asupra tentativelor de dinamizare a vieții culturale și artistice locale, prin metode care nu au intrat încă în circulația curentă. Se poate spune că, în unele cazuri, Piteștiul funcționează ca un adevărat « banc de probă » în privința introducerii unor acțiuni a căror primă calitate este noutatea.

Una dintre cele mai importante acțiuni ar fi astfel educarea publicului — e drept a unei categorii de public, omogenizat prin specializare tehnică — prin contactul direct și repetat cu un mediu modelat artistic în cadrul unui club, înființat anul trecut, din inițiativa și cu mijloacele financiare ale C.C. al U.T.C., cu sprijinul organelor locale. Imediat ne gîndim la rosturile majore ale condensatorului social și la fructificarea socială în sensul definiției propuse de El Lissltsky: «clubul este un atelier pentru transformarea omului ». Prolectanții acestui club (arhitecții Corneliei Bîrsan, Ion Schuster, Ion Porojan, Mihai Pupăzan) au reamenajat integral o construcție veche, organlzînd spațiul interior — ce conține încăperi în care își desfășoară activitatea diverse cercuri tehnice, biblioteca, fonoteca, sala pentru proiecții cinematografice, spații pentru divertisment etc. — în funcție de 14 «obiective artistice» (realizate de următorii plasticieni: Viorel Mărginean, Vasile Celmare, Mihai Rusu, Constantin Albani, Constanța Dogeanu, Ioana Șetran, Gabriela Manóle Adoc, Adina Țuculescu, Constantin Lucaci, Ion Gh. Vrăneanțu, Diet Sayler, Viorica lacob), de la formule obișnuite de « perete modulat » în diverse materiale (ceramică, lemn, lemn-metal, sticlă), vitraliu, tapiserie, la ambianțe cinetice.

Ideea unei «arte de trăit», ce depășește « agrementarea cu artă » a dat și cîteva reușite, între care, nu în ultimul rînd, cafeneaua, vestiarul, sala de expoziții (cu rezerva îmbunătățirii sistemului de iluminat).

în afară de unele observații privind forma — printre care și lacune ce țin de colorism, de concepția amenajării cromatice în ansamblu, de unele improvizații — improprietăți de materiale și lipsă de acuratețe tehnică ce contravin aiurii « științifico-fantastice » a unor «piese» (în sensul de camere), de unele erori de gust — compoziția din « lacrimi » din sticlă ce traversează casa scării — observațiile de fond se referă la: 1) insuficiența unei gîndiri colective, unele obiective rămî-nînd « lucrări de autor» neintegrate, 2) densitatea « centrelor de interes » poate transforma, nedorit, clubul, într-o «rezervație de artă », într-o colecție demonstrativă de artă modernă aplicată «ambientului ».

în pofida acestor observații, concepția ce a dat naștere acestui club nu poate fi trecută cu vederea; ea trebuie să devină un punct de referință prin realizările viitoare.

Din inițiativa Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă Argeș, a Muzeului județean și a cenaclului U.A.P., la mijlocul
66

lunii decembrie (1972) a fost organizată expoziția și simpozionul «semnificația stilului », La vernisaj au luat parte Gheorghe Năstase, prim-secretar al comitetului județean de partid, și vicepreședinții Uniunii Artiștilor Plastici, Ovidiu Maitec și Anatol Mândrescu. Și această acțiune se numără printre cele menite să contribuie la educația artistică a publicului; comentariile lui Ion Sălișteanu în fața unor lucrări de calitate verificată continuînd seria sa de «experiențe de educație prin simpatie », comentariile fiind mai mult o acțiune «de influențare în favoarea artei decît de explicație didactică a obiectului artă » (cum se explică inițiatorul lor în Arta nr. 2/1972). Dintre reușitele manifestării se cuvin semnalate: «îndrăzneala » organizatorilor de a evacua temporar « patrimoniul » pentru a face loc unei expoziții de imediată actualitate — cum muzee cu expunere la zi sînt « păsări rare » în sistemul nostru muzeal, ce nu reușește întotdeauna să aibă « muzee vii » (opuse adică muzeelor-temple, sacrosancte, neschimbătoare), operația se cere aplaudată, mai ales avînd în vedere că este o « repetiție » în vederea îmbogățirii patrimoniului cu lucrările expuse; siguranța alegerii operate de autorii propunerii în privința « numelor », darsi răspunsul participanților «cu ceea ce au mai bun». « Legătura » cu muzeul a fost asigurată de picturi semnate de Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba; ceilalți expozanți invitați: Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Ion Sălișteanu, Mihai Rusu, Ovidiu Maitec, Paul Vasilescu, Gheorghe IIiescu-Călinești și tinerii pictori (care au fost elevii lui Corneliu Baba) Sorin Dumitrescu, Ștefan Câlția, Cornel Antonescu, Zamfir Dumitrescu și sculptorul Mihai Mihai. «Secțiunea» cenaclului local a fost mai curînd un «inventar» la care au participat toți membrii, pictură expunînd Sorin llfoveanu, Lucian Cioată, Gheorghe Pantelie, Ion Pantelie, Ion Vlad, Constantin · Marinescu, Virgil Poleacu, Ion Gh. Vrăneantu, Ileana Giura, Aurelia Păunescu, sculptură Aurel Holuță, Nicolae G. Georgescu, tapiserie Mariana Șenilă și grafică Romulus Constantinescu. Lucrările simpozionului au fost o utilă introducere în extrem de cuprin-zătoarea problematică propusă (accepțiile termenului, datele «stilului personal » interpretat ca semn al coerenței de gîndire, fenomenele ce contribuie la configurarea unui «stil al epocii» etc.).
Organizatorii urmăresc să asigure o periodicitate a manifestărilor de acest fel și să permanentizeze conlucrarea cenaclului cu muzeul. Acesta va găzdui și o serie de expoziții sub egida revistei «Argeș ». M. DRIȘCU
în ilustrație :
La pag. 66: Aspect de /o Simpozionul « Semnificația stilului », desfășurat la Muzeul de artd, l a pag, 67 : Aspecte dip interioarele « Tehnic-Clubu-lui »
La pag. 68 : CONSTANTIN MARINESCU, LUCIAN CIOATĂ. AUREL HOLUȚĂ (sus), SORIN ILFOVEANU (jos)
68
PORTRETUL ENGLEZ
MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII NOIEMBRIE 1972—IANUARIE 1973
69

и .
L
> ■■
* KT *
p *' ’ ■ Ч:'·
F/' J „ ï ‘‘

Brítish Council, căruia îi revine organizarea expozițiilor engleze în străinătate, a oferit publicului bucureștean acum cîțiva ani o memorabilă expoziție Henry Moore. De data aceasta ne-a trimis o privire istorică asupra unuia din genurile în care geniul englezesc s-a ilustrat cu plenitudinea și originalitatea capacităților sale umane, portretul. Fără îndoială că, dacă nu de aceeași înălțime artistică și putere de influență ca a peisajului, contribuția portretului englez este fundamentală – mai ales prin implicații de ordin social și cultural, ca și de ordinul gustului artistic – în istoria artei europene. Englezii au arătat de mult un interes viu și autentic pentru reprezentarea personalității umane în artă, și un simț particular al raportului dintre om și mediul său ambiant – atît natural cît și social – le-a îngăduit să contribuie prin imaginarea unor noi soluții compoziționale sau prin adaptarea originală a celor ce li se ofereau, la diversificarea și expansiunea acestui gen. Un Holbein și un Van Dyck, prin cît datoresc mediului social englez în dezvoltarea artei lor portretistice, și prin influența pe care au exercitat-o, pot fi considerați, cu osebire cel din urmă, ca aparținînd școlii engleze. Și începînd din secolul XVII pînă aproape de vremea noastră, n-a fost epocă în care portretul englez să nu ofere sugestii noi pentru îmbogățirea percepției personalității umane. Desigur, studiile de istoria artei n-au neglijat în ultimele decenii să aprofundeze, uneori cu noi metode de investigație, semnificațiile artei portretului englez (dacă n-am aminti decît fundamentalele contribuții ale lui Edgar Wind la studiul portretului din secolul al XVIII-lea) – instrumente de lucru (dicționare, bibliografii, cataloage), ca și monografii, au fost mereu publicate, perfecționînd cunoaște-I * ~ ~
se poate semnala^ treptat, de vreun deceniu și jumătate, începînd
I
o importantă Galerie Națională a portretului). O expoziție ca The Elisabethan Image din 1969/70 – însoțită de monografiile lui Roy Strong, The English Icon și Tudor and Jacobean Portraits, ilumina un nou focar de atenție, fascinant prin ineditul și pitorescul a ceea ce înțelegem prin viziune a « primitivilor ». Alte expoziții speciale, ca cele dedicate portretului georgian sau portretului irlandez sau, recent, «chipurilor regale», denotă creșterea curiozității pentru cunoașterea sau reevocarea acestui de multe ori surprinzător domeniu al investigației artistice a chipului urnan. «The human face» se revelă astfel ca o preocupare constantă și majoră a spiritului englez, dominat de cunoscutul său empirism filosofic. E, poate, în acest recent « revival » al Interesului pentru reprezentarea artistică a figurii, un simptom al unei întoarceri hotărîte spre
la diversificarea și expansiunea acestui gen. Un Holbein și un Van Dyck, prin cît datoresc mediului social englez în dezvoltarea artei lor portretistice, și prin influența pe care au exercitat-o, pot fi considerați, cu osebire cel din urmă, ca aparținînd școlii engleze. Și

începînd din secolul XVII pînă aproape de vremea noastră, n-a fost epocă în care portretul englez să nu ofere sugestii noi pentru îmbogățirea percepției personalității umane. Desigur, studiile de istoria artei n-au neglijat în ultimele decenii să aprofundeze, uneori cu noi metode de investigație, semnificațiile artei portretului englez (dacă n-am aminti decît fundamentalele contribuții ale lui Edgar Wind la studiul portretului din secolul al XVIII-lea) — instrumente de lucru (dicționare, bibliografii, cataloage), ca și monografii, au fost mereu publicate, perfecționînd cunoașterea noastră în acest domeniu, Dar un interes public mai acut pentru portret se poate semnala, treptat, de vreun deceniu și jumătate, începînd cu expoziția British Portraits din 1956/57 de la Royal Academy (la Londra există o importantă Galerie Națională a portretului). O expoziție ca The Elisabethan Image din 1969/70 — însoțită de monografiile lui Roy Strong, The English Icon și Tudor and Jacobean Portraits, ilumina un nou focar de atenție, fascinant prin ineditul și pitorescul a ceea ce înțelegem prin viziune a « primitivilor ». Alte expoziții speciale, ca cele dedicate portretului georgian sau portretului irlandez sau, recent, «chipurilor regale », denotă creșterea curiozității pentru cunoașterea sau reevocarea acestui de multe ori surprinzător domeniu al investigației artistice a chipului urnan. «The human face» se revelă astfel ca o preocupare constantă și majoră a spiritului englez, dominat de cunoscutul său empirism filosofìe. E, poate, în acest recent « revival » al Interesului pentru reprezentarea artistică a figurii, un simptom al unei întoarceri hotărîte spre imagine — mai precis spre « iconic » — după secesiunea iconoclastă a abstracționismului. Pictori ca David Hockney sau, mai ales, Francis Bacon, ce încheie această expoziție, a căror artă s-a concentrat exclusiv asupra dramelor contemporane ale imaginii personalității umane — ne îndrituiesc să credem că ase-
menea undă de atenție asupra portretului nu e străină de tendințe semnificative ale spiritului epocii noastre.

Expoziția, organizată de un specialist în . materie, domnul David Piper s-a străduit să ilustreze cu piese reprezentative fiecare epocă a istoriei portretului englez ca și multiplele lui aspecte și implicații. Prezența a 12 costume din secolele XVIII și XIX. admirabile piese selecționate din colecțiile de la Victoria and Albert Muséum și prezentate de doamna Madeleine B. Gmsburg — erau menite să completeze atmosfera ambientală a expoziției, amintind de rolul important, jucat adesea într-un portret, de ținuta vestimentară, ce putea împlini atîtea funcții ilustrative sau putea sluji artistului pentru o cit mai pitorească și plină dé virtuozitate compoziție. A poza pentru un portret era desigur un eveniment important, chiar excepțional, și modelul trebuia să se gîndească la imaginea pe care o va lăsa, numeroase din elementele compoziției fiind în măsură să transmită proiecția lui socială, să vorbească clar și despre ceea ce psihologia modernă numește « persona ». In acest context, alegerea costumului și a accesoriilor vestimentare nu putea fi neglijată (s-au păstrat anecdote revelante în legătură cu aceasta și cunoaștem, de pildă, unele privitoare și la portretele unui Mirea). Expunerea costumelor respective venea

relația cu portretele era destul de vag sugerată și, în loc

și despre ceea ce psihologia modernă numește «peisona».

1

păstrat anecdote revelante în legătură cu aceasta și cunoaștem, de pildă, unele privitoare și la portretele unui Mirea). Expunerea costumelor respective venea să sublinieze vasta ilustrație pe care

înțelegea s-o îmbrățișeze expoziția, însă, trebuie să mărturisim, relația cu portretele era destul de vag sugerată și, în loc de intenționata amplificare a demonstrației ambientale, rezultatul era mai curînd o stăruință asupra unui caracter documentar de « muzeu de moravuri », care de fapt era străin tonului general al expoziției. Spațiul expozițional apărea de altfel sufocat și nu fără o nuanță de «travelling show».
De la William Larkin pînă la Francis Bacon — pe o arie de peste trei secole și jumătate — publicul nostru avea prilejul să cunoască aproape toate modalitățile reprezentative ale portretului englez, mai ales ale celui din secolele XVIII și XIX, atît de pitoresc, susceptibil de a fi pus în legătură cu eseul filosofic și, mai lesne, cu specifica literatură engleză de moravuri și realistă. Alegerea, cum am văzut, cu rigoare orientată în sensul unei ilustrări de tip « environmental » era în măsură să creeze un ansamblu coerent pentru unitatea de ton a unei școli al cărui caracter Kenneth Clark — reluînd o judecată a lui Roger Fry — îl socotea apt de a fi calificat prin termenul de «graphie», în toate sensurile lui. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o înclinare conge-nială pictorilor englezi, de a concepe mai curînd «verbal, literar», decît «vizual, pictural», cu o scriitură aderentă caracteristicilor naționale fidele acelei admirabile aptitudini de a se adapta firesc, găsind noi modalități expresive, variațiilor sociale și morale ale timpurilor1.
Privitorul avea, prin urmare, rarul prilej să se oprească în fața cîtorva opere reprezentative pentru arta unor Van Dyck, Hogarth, Reynolds sau Gainsbo-rough2, să întîlnească unele din ipostazele (de pildă, la Zoffany—îneîntătoare, compoziția cu familia Willoughby, sau la Walton) ale acelei «conversation piece », o variantă extrem de pitorească, perfect congenială spiritului englez, a portretului de familie — derivată dintr-o ramură a portretului de grup olandez — căreia Mario Praz i-a consacrat o celebră carte; să-și amintească, prin cîte o pictură de Thomas Lawrence, de Romney și Raeburn, de gestul avîntat cu vocația tinerească a geniului, de eleganța și strălucirea stilului pictural romantic; să zăbovească în contemplarea unui rar exemplu al compoziției portretistice a lui Burne-Jones sau a unuia din marile portrete ale lui Whistler, recunoscînd
1 Cît poate fi dătător de măsură « portretul » pentru psihologia și ideea despre umanitate a unui popor, ne-am putea da seama imediat, comparînd mental realizările engleze în acest gen, de la « portretul de aparat» la piesa «de gen», cu cele ale școlii franceze, și ele la fel de legate, dacă nu mai mult, de speculațiile asupra omului ce au constituit o temă majoră a literaturii franceze de ia un Montaigne și Pascal și La Rochefoucauld pînă la un Camus și Malraux (cît de interesantă ar fi o investigare similară, într-o vastă expoziție comparativă, și a portretului românesc).
a Astfel, printre portretele lui Reynolds și, mai ales, Gainsborough, prezente în expoziție, figurau piese admirabile, evocînd picturalitatea venețiană a celui dintîi, sau pe cea olandeză și de o anume afinitate franceză a celuilalt, însă, opere mai curînd «domestice», nu erau în măsură să exemplifice cele două idei despre « umanitate » pe care — așa cum a demonstrat Edgar Wind — stilurile lor contemporane le ilustrau.
I

■г шан ·

cu satisfacție estetică în Aranjament în negru – nr. II rafinata elaborare a compoziției figurii din gravurile japoneze, ce-a constituit una din virtuozitățile niciodată obositoare ale elegantului zbor stilistic al acestui fluture american (cum însuși semna) al picturii europene; să admire, în sfîrșit, exuberanța impresionistă a viziunii academice ilustrînd eleganța erei victoriene a unui alt american – englez prin adopțiune – John Singer Sargent, care ne amintește de mai recele Mirea al nostru, ce-a privit la acest coleg mai în vîrstă și de mare prestigiu internațional din vremea studiilor în atelierul lui Carolus-Duran – ca la un model de invidiat; să ia apoi cunoștință de cîțiva eminenți reprezentanți ai epocii interbelice (ai perioadei ce începuse de fapt mai înainte prin acel istoric «art-quake», generat de expozițiile Post-impresio-niștilor de la Grafton Galleries din 1910 și 1912, perioadă dominată de spiritele tutelare ale unor Roger Fry și Clive Bell, de cercul de la Bloomsbury, cu o atît de constantă osmoză între artă și literatură), ca Sickert, Augustus și Gwenjohn(cu un portret din 191 Ode asociat cu un Ressu) sauWyndham Lewis (cu admirabila sofisticată compoziție înfățișînd pe sofisticata scriitoare Edith Sitwell), Stanley Spencer, Graham Sutherland (cunoscut nouă mai ales prin acuarelele sale de tendințe abstracționiste) – ale căror opere au darul să ne evoce nu odată stiluri prezente și în pictura noastră din aceeași perioadă – pentru a-și încheia itinerarul pictural cu două piese reprezentative pentru ultimii ani ai artei engleze, din care se putea vedea cum curiozitatea pentru « human face » se confirmă ca o constantă a acestei arte: e vorba de două portrete datorate unor personalități de prim plan ca Francis Bacon și David Hockney. Dacă lucrarea celui din urmă, tînăr exponent englez al noilor forme de realism, de o riguroasă, neiertătoare coeziune stilistică, înfățișînd, într-o manieră glacială și aseptică, quasi-fotografică dar super-fotografică prin precizie luministă, cristalizată, \ imaginea umană, perfect omogenă (și nu numai ca substanță materială) cu geo-| metrica monotonie a nichelului, sticlei și marmurei – o putem, totuși, pînă la urmă, prin anume elemente, integra coordonatelor școlii engleze – mult mai incomodă pentru o similară operație se prezintă lucrarea lui Francis Bacon Studiu pentru portretul lui Peter Lacey nr. 2, mostră modestă a artei acestui cel mai de seamă reprezentant al picturii contemporane engleze, salutat – cu firească propensiune pragmatică – de critica britanică, odată cu marele succes al retrospectivelor de la Tate, din 1962, și de la Guggenheim, din 1963 – și pentru « the highest recorded price ever paid for a painting by a living British painter on thè open market». Mica pictură din expoziție ne confirmă prin voita sărăcie și sicitate a materiei picturale, prin aciditatea posomorită a tonurilor, totala angajare expresionistă a acestui pictor ce ne era cunoscută din reproducerile ce ne-au parvenit mai ales după ascensiunea sa, culminînd cu marea retrospectivă pariziană din toamna anului 1971, pe care un critic de autoritatea lui John Russell o considera ca marcînd una din cele mai înalte contribuții artistice britanice din ultimele decenii și ca o dovadă strălucitoare a prezenței conștiinței artistice engleze în viața spirituală sfîșiată de contradicții a culturii occidentale de azi. Intr-adevăr, Francis Bacon a oferit o zguduitoare, convingătoare imagine a descompunerii dureroase a personalității umane în aceleași spații cubice sordide, asemeni unor cuști ale unei ambulanțe de coșmar. E o viziune la limita extremă, neînduplecată, a expresionismului, impunîndu-se printr-un sentiment paroxistic al calamităților implacabile, ca o angoasă fără ieșire, mergînd dincolo de pesimism, pînă la un total nihilism spiritual. în

ultimii ani viața publică britanică uimea Occidentul prin capacitatea sa de adaptare la noile realități istorice și, nu de mult, avea loc o răsunătoare reformă rezultînd în aducerea legilor la temperatura actuală a moravurilor. Ne e greu însă să ni-i închipuim pe eminenții politicieni, ce au condus în Camera Comunelor și în Camera Lorzilor și au cîștigat o astfel de bătălie, pozînd pentru niște portrete « de apparat » unui pictor ca Francis Bacon. Cel mult i-am vedea în fața unui artist ca David Hockney, cu viziunea voit obiectivă, a-stilistică, frigidă, aașa-zisului « hiperrealism »; cel mult, pentru că persistă în memoria noastră tipul acelui pictor de curți princiare și nobile ilustrat la fericita vreme edwardiană a acelei « belle époque » de magnificul penel ambulant cu virtuoaza lui « airiness » al londonezului Laszlo von Lombos^ Nu e de aceea mai curînd — cum ne apare și confruntat cu ambianța omogenă a acestei expoziții — un pictor ca Francis Bacon, unul din acei artiști pe care viitorii istorici ai artei engleze îi vor găsi « most inconvenient », așa cum profetiza Kenneth Clark despre Henry Moore pe care — considera — « English art had no righi to have him produced »?
Vizitatorul inițiat nu părăsea, oricum, expoziția cu această ultimă imagine baco-nianâ generatoare de reci speculații intelectuale. Pentru că, ieșind din sala principală, avea prilejul, în holul de la intrare, să zăbovească, cu oarecare relaxare hedonistă, asupra unei remarcabile mici expoziții de desene, miniaturi, gravuri și fotografii. Regăsea aici subtila plăcere mentală de a recunoaște, în efigie, interesantele chipuri ce ne privesc din trecut ; așa cum se putuse opri mai înainte, cu legitimă curiozitate, privind, printre altele, imaginea unui juvenil Wilde în învălmășeala unui Salon, discutînd operele cu « livretul » în mînă, sau pe cea a partenerei de conversații a lui Bernard Berenson, din vremea cînd dezbăteau unele din faimoasele principii ale teoriei vizuale ale acestuia — sensibila și rafinata eseistă Vernon Lee (într-un portret al lui Sargent), se întîlnea acum aici, printre miniaturi, cu seducătorul Lord Herbert, în cavaler melancolic, al lui Isaac Oliver, cu fermecătoarele fizionomii de sfîrșit de secol 18 din capodoperele unui Cosway, apoi, printre desene, cu maladiv-sensibila frumusețe a chipurilor preraffaellite, cu facondia caricaturală a unor Rowlandson sau Gillray, în sfîrșit, cu faimoasele efigii fotografice ale Julie! M. Cameron, printre care Tennyson, Carlyle și Darwin, ca șl neuitatul cap hirsut al bătrî-nului astronom |ohn Herschel. Încîntări ale ochiului șl minții care, sporite cu cele ale contemplării unor remarcabile exemplare de mezzotlnta (cele de interpretare după Reynolds veneau să exemplifice oportun maniera solemnă și grandioasă a stilului portretistic al acestuia) și,a unor admirabile mărturii ale artei de desenator a unui Hogarth sau Gainsborough, a straniului Fuseli, a lui David Wilkie, a unor Millais sau Dante Gabriel Rossetti — erau în măsură a lăsa pe pasionatul « amator » sau « connolsseur » să părăsească expoziția în acalmia sentimentului că, în fond, «all seems allright ». THEODOR ENESCU
în ilustrație:
1. Portretul unei necunoscute, 1600
2. David Wilkie: Portret, 1823
3. Hockney David: Slr David Webster, 1970
4. fìurne Jones: Contesa de Plymouth, 1893

EXPOZIȚIA BURSIERILOR 72

Expoziția de la galeria Orizont, prin care bursierii U.A.P. in anul 1972
a nervilor
«dau seamă » de producția lor artistica din anul trecut, vine, în majoritatea cazurilor, să confirme alegerea care i-a acreditat drept fruntașii generației lor. Expun pictură:Sorin Dumitrescu, Mihai Cismoru (acesta prezintă și desene), Ștefania Grimalschi; prototipuri pentru corpuri de iluminat și pahare Vlad Munteanu Rîmnic și grafică: Victor Feodorov. Toți sînt absolvenți ai Institutului « Nicolae Grigorescu ». Compozițiile lui Sorin Dumitrescu — care s-ar putea numi, ca și cunoscuta serie a lui Goya, « picturi negre » — introduc, în afară de proiectarea cantitativă a intensității patetice, specifică expresionismului abstract și o personală predilecție pentru izomorfism. Culoarea este folosită în sensul de « prelungire fizică exacerbați » (Soutine), cu o pensu-lație energică. Imaginația figurala se bazează pe o permanentă ambiguïté ecorșeu-radiografie. Dar Inr, _ nu se opresc la această febră * s -rugătoare, ele incluzînd si stadi’»; următor: cum spunea Apo' f?jre, « după frenezie urmează liniștea ». Urmărindu-se și aici densitatea energetică, de altfel deprindere a majorității elevilor lui Corn. „ Baba, la Mihai Cismaru tabloul se dezvoltă cu stringența unei teoreme picturale, în compozițiile cu personaje, deplina asimilare a lecției marilor coloristi — Rembrandt, Velâzquez — este dublată de ceea ce s-a numit: « punerea în operăîn devenirea celui ce ființează ». Atmosfera «metafizică» din tablourile Ștefaniei Grimalschi vine din modul în care fructifică un prototip fixat în memoria artistică: ea recuperează figuri de kouroi și khore a e statuarei din perioada preclasicismu-lui grecesc și le plantează într-un peisaj « economic » sau le pune într-o situație neobișnuită — medaliați sportivi, de exemplu. Culoarea clară, « decorativă » este consecința pregătirii ei de moralist.
Unele prototipuri de sticlărie (pahare) ale lui Vlad Munteanu Rîmnic au mai fost prezentate în revistă. El este unul dintre artiștii-proiectanți care se preocupă cu consecvență de ameliorarea estetică a produselor de uz curent, sarcină importantă și care nu și-a găsit încă rezolvarea (astfel că. de multe ori. constatarea veche de vreo sută cincizeci de ani a lui Goethe rămîne valabilă : « Prostul gust în cîr-dășie cu tehnica este cel mai mare inamic al artei »). Dar prototipurile lui Vlad Munteanu Rîmnic — în linia « normală » a designului internațional ~ își vor găsi eficacitatea socială abia cînd își vor depăși condiția de prototip· Cu ciclul de gravuri «oameni și mașini » intenția lui Victor Feodorov ar fi să comenteze situația omului în universul tehnologic, introducerea într-un angrenaj mecanic, depersonalizarea în « civilizația-apasă-pe-bu-ton». Apelul la fragmentarism -decupaj și reconstruire — și la răceala « calculată » a elementelor împrumutate din tehnicile fotografice (çarjf· teristică a unei întregi direcții din grafica internațională) este dus P,rk la o atitudine de manevrator artistic» aceasta implicînd o serie de stereotipii, inerții și chiar riscul unU* in vacuo. A1.D·
în ilustrație lucrări de: Mihai Cism · Vlad Munteanu Rîmnic, (st.)i ' Oumîtrescu, Victor Feodorov, Grlmoischl (dr.)
Dans ce numéro
La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains :
GHEZA VIDA
(P· 41)

sculpteur. Né le 28 février 1913 à Baia. Mare. Il étudie dans l’atelier du peintre Alexandru Ziffer et débute en 1937 à Baia Mare dans une exposition collective.
Expositions particulières à Bucarest (1958), Belgrade, Prague (1964) et Baia Mare (1973). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l’étranger: Paris, Damas, Sofia (1961), Londres (1966), Moscou (1969), Turin (1970), Leningrad, Rome (1972) ainsi qu'à la Biennale de Venise (1958) et à l’exposition des Pays Socialiste ouverte à Moscou (1958); en 1965 il figure dans l’exposition «L’art et la résis-tence » organisée à Bologne. En 1964 il lui est décerné le titre d’Artiste du Peuple. Actuellement député à la Grande Assemblée Nationale.
Auteur de monuments à Carei (département de Satu Mare) et Moisei (Maramureș).

GEORGE LEÓLEA

(P· 46)

graveur, Né le 28 janvier 1938 à Arman-Silistra.
Études à l'institut d’art plastique « Nicolae Grigorescu» de Bucarest (1969), Débute en 1970 aux expositions d’état, Participe aux expositions d'art roumain organisées à Bayreuth (Festival Richard Wagner), Düsseldorf (1971), Biela, Moscou, Bruxelles, La Havane (1972), Expose à la Biennale de Venise (1972) ainsi qu'à la Biennale internationale de la gravure à Lugano (1972),

KASPAR TEUTSCH

(p. 48)

peintre, Né le 31 mai 1931 à Brașov. Études à l’institut d’art plastique « Ion Andreescu» de Cluj (1963),
Participe depuis 1964 aux expositions d’étalt ainsi qu'à d'autres manifestations collectives, Exposition particulière en 1970 à Brașov. Prend part à l’exposition d'art roumain organisée à Londres en 1969, Oeuvres d'art monumental à Brașov dans le parc « I lidromecanlca » et à făgăraș (la façade do la Malson de la Culture, en collaboration avec I Ili mie Modâlcă).

MARIANA SENILĂ

(p. 50)

artiste décorateur. Née le 11 j 1944 à Cîmpeni (département Alba).
Études à l’institut d'art plastique «Ion Andreescu» de Cluj (1968).
Débute en 1968 aux expositions d'état. Expositions particulières en 1970 et 1972 à Pitești. Participe aux expositions d'art roumain organisées à Montevideo (1968) et à La Havane (1969). Expose à la XXXIIIe édition de la Foire internationale de l'artisanat d’art à Florence (1969).

IULIA ONIȚĂ

(P· 52)

sculpteur. Née le 1 août 1923 à Dorohoi.
Études à L'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1946). Débute en 1941.
Exposition particulière en 1965 à Bucarest. Participe aux expositions d’art roumain organisées à Prague (1960, 1968, 1972), Bratislava, Berlin (R.D.A.), Athènes, Budapest (1960), Ankara, Istanboul, Moscou (1961), Varsovie (1965), Aix-la-Chapelle (1966), München (1967), Prague, Paris (1968), Tel-Aviv, Helsinki, Titograd, Moscou (1969), Varsovie, Leningrad, Prague (1972), Rome (1973). Prend part aux expositions internationales de Berlin – R.D.A. (1966), Budapest (1969) et Varsovie (1970).
Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la sculpture en 1965.
Auteur de monuments et de statues à Arad, Eforie, Bucarest, Tîrgoviște etc.

ȘTEFAN KANCSURA
(p. 54)
peintre. Né le 18 août 1941 à Budapest. Études tà l'institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1965). Débute en 1965 aux expositions d'état. Exposition particulière en 1967 à Cluj.
Articles à signa er:
25 ANS D'ART ROUMAIN
(P· 13)
Dans les sal'es du Musée d'art de la République s'est ouverte l'exposition
« 25 ans d'art roumain » comportant des oeuvres qui proviennent des collections d'état. De la part de l'Union des arts plastiques l'organisation a été assurée par les critiques Dan Háulícã et Theodor Enescu. Les critères de sélection et d'accrochage poursuivent un programme de mise en évidence de la valeur artistique, en subsumant la classification chronologique aussi bien que les rapports entre la manifestation créative et l'évolution de la société. L'exposition est un témoignage de la continuité de l'école roumaine, et c'est à partir de ce point de vue qu'elle est envisagée dans les articles publiées dans le présent numéro de notre revue.
UN NOUVEAU CENTRE ARTISTIQUE: LA VILLE DE PITEȘTI (p. 66)
Dans le courant de l'année précédente à été inauguré à Pitești un Club technique; ce condensateur social (nous rappelons la définition proposée par El Lissitsky — « Le Club est un atelier pour la transformation de l'homme), est pensé en tant que milieu artistique, en vue de contribuer, par un contact direct et répété, à l'éducation du public. Les architectes Corneliu Bîrsan, Ion Schuster, Ion Porojan, Mi hai Pupãzan ont réaménagé l'espace intérieur d'une vieille bâtisse en tenant compte de 14 «objectifs artistiques » — depuis les formules courantes («mur modulé» en différents matériaux, vitraux, tapisseries) jusqu'aux ambiances cinétiques; la réalisation appartient aux artistes Viorel Mărginean, Vasile Celmare, Mihai Rusu, Constantin Albani, Constanța Dogeanu, Ioana Șetran, Gabriela Manóle Adoc, Viorica lacob, Adina Țuculescu, Constantin Lucaci, Ion Gh. Vrăneanțu, Diet Sayler.
BOURSES ACCORDÉES AUX JEUNES ARTISTES *71
(p. 72)
Un nombre de cinq bourses sont allouées chaque année par l'Union des arts plastiques à des jeunes débutants. Un exposition d'oeuvres réalisées par les boursiers de l'année précédente s'est ouverte à la fin de 1972 à Bucarest.
https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html